

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Колледж иностранных языков и культур
Отделение славистики

**Первое издание «Сказок об Италии» М. Горького (Берлин, 1911):
поэтика и политика**

Магистерская работа
студентки отделения
славянской филологии
Леонетты Паванелло

Научный руководитель –
PhD М. В. Боровикова

Тарту 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Горький в Италии.....	10
Глава 2. Притягательный Капри: выбор Горьким места жительства как элемент построения репутации	23
Глава 3. История создания и публикации первых очерков цикла «Сказки об Италии».....	34
Глава 4. Горький и идеи богостроительства.....	50
Глава 5. Сборник «Сказки» (Берлин, 1911): анализ основных мотивов.....	58
Заключение.....	82
Список использованной литературы.....	84
Благодарности.....	89
Summary.....	90
Приложения.....	92

Введение

Алексей Максимович Пешков, более известный под литературным псевдонимом Максим Горький, умер 18 июня 1936 г. Почти сразу после его смерти образ Горького как великого писателя был канонизирован советской официальной культурой. В феврале 1937 были созданы музей и архив в его честь, а в 1939 г. началась огромная работа по чтению, каталогизированию, перепечатыванию его художественных произведений, публицистики, писем, материалов лекций и статей. Бесспорно, исследователи проделали огромную работу, однако параллельно начался процесс отбирания «лишнего», «ненужного» в творчестве Горького. Были поставлены рамки, внутри которых можно было изучать Горького как писателя, мыслителя, члена партии, революционера и как человек. Более 50 лет в Советском Союзе горьковедение было идеологизировано.

Горький — друг Ленина, певец русского народа, великий пролетарский писатель, создатель соцреализма. Вот некоторые из образов, которыми можно было оперировать. Изучением Горького можно было заниматься только в определенных установленных рамках и искать ответы только на определенные вопросы.

Классический пример этого — полное забвение и недоступность книги «Несвоевременные мысли», которую Горький написал сразу после революции (1918) и в которой высказывал критические взгляды на нее. Печатать книгу в России начали только в 1990 году. Или статья «Разрушение личности», написанная в 1908 году. Статью долго игнорировали, потому что она была написана в открытую оппозицию социалистическим взглядам В. И. Ленина и поэтому считалась плодом ошибки молодости.

Труды, опубликованные с 1949 по 1955 г. были долгое время основным источником для цитирования горьковских текстов. Л. А. Спиридонова, автор исследования, посвященного истории изучения Горького в советские годы, считает, что «примерно треть всех документов была недоступна исследователям, так как хранилась в закрытых архивных фондах в России и за рубежом» [Спиридонова: 423].

В 1990-х гг. начался новый этап развития горьковедения. Наконец перестала существовать идеологическая цензура и появилась возможность по-новому изучать и осмыслять Горького, объективно оценивать его роль в литературе, свободно исследовать творчество, анализировать темные места биографии. Однако в первую очередь свобода от цензуры вызвала волну критики, целью которой зачастую было «сбросить Горького» с пьедестала, на который его поставила советская идеологическая машина, а не добраться до истины. В последующие за этим годы перед горьковедением встала задача все же попытаться приблизиться к объективному биографическому образу писателя и по-новому оценить роль его произведений в истории русской литературы первой трети XX века.

Этому помогало то, что наконец стали доступны запрещенные ранее или малодоступные в СССР работы зарубежных и эмигрантских исследователей, и вовсе недоступные в советские годы документы, касающиеся как жизни Горького за рубежом, так и его жизни в Советском Союзе. Кроме того, этот процесс шел параллельно (хотя и медленнее) с новыми исследованиями литературной и общественной жизни конца XIX — начала XX вв.

Горьковская тема занимала важное место в панораме советской литературы, что позволяло понять масштаб Горького, но только сейчас у исследователей появились все недостающие элементы, благодаря чему возможно заново открывать и понимать наследство писателя.

В нашей работе мы попытались объединить российские и итальянские источники и исследования, чтобы получить максимально полную картину и дешифровать сложный контекст, в котором происходило написание «Сказок об Италии».

В советском горьковедении фундаментальные исследования, посвященные теме «Горький и Италия» были написаны К. Д. Муратовой и Л.П. Быковцевой.

Наше знакомство с темой началось с книги Л.П. Быковцевой «Горький в Италии» (1975). Книга разделена на две части, посвященные двум периодам жизни Горького в Италии: с 1906 до 1913 гг. и с 1924 по 1933 гг. Первая часть рассказывает о приезде Горького в Италию, причинах, которые туда его привели, проблемах, с которыми он столкнулся, а также о рецепции писателя в Италии, и о

его жизни на острове. Книга содержит много полезного фактического материала: деталей жизни Горького, дат, имен, при этом автор обильно цитирует свидетельства как на русском, так и на итальянском языке. Этот материал был во многом положен нами в основу нашего исследования.

Однако подход Быковцевой отличается лирический взгляд на факты: в ее книге Горький не просто великий писатель, умный мыслитель, верный друг, любимый муж, заботливый отец, ценитель итальянского искусства, но и добрый человек, которого все уважают, любящий природу и животных. Эта книга предлагает образ скорее советского святого, нежели живого человека. Это определялось, конечно, общей концепцией советского горьковедения, о которой мы упоминали выше, но также усугублялось и прагматикой книги — она рассчитана на широкий круг читателя.

Несколько иначе предстает тот же материал в историко-литературном и реальном комментарии к «Сказкам об Италии», написанном Быковцевой для академического издания «Полного собрания сочинений художественных произведений в двадцати пяти томах» (1968–1980). Здесь отсутствует «возвышающая» Горького интонация и материал предстает в более объективном виде. Кроме того, этот комментарий, в дополнение к тем фактам, которые представлены в книге, содержит интересные подробности об истории публикации «Сказок».

Вторая большая работа, на которой мы основывались в своем исследовании, — «М. Горький на Капри. 1911–1913» (1971), принадлежит крупному советскому ученому К. Д. Муратовой. Она посвящена последнему трехлетию жизни писателя на Капри. Муратова проделала очень большую работу. Она изучила издательские планы Горького, рассмотрела все литературные произведения, написанные в тот период: цикл «По Руси», «Русские сказки», «Сказки об Италии», рассказ «Случай из жизни Макара Чудра». Сравнила «Русские Сказки» со «Сказками об Италии» (предметом сравнения стали их сюжеты и прототипы). В последней главе своей работы она анализирует пейзаж у Горького — образ солнца, значение красок и другие живописные предметы в его творчестве. Эта часть ее работы будет важна для нас на следующем этапе нашего исследования, когда мы обратимся непосредственно к анализу «Сказок».

Однако при всей ценности представленного в книге материала она не свободна от неточностей. Так, например, устанавливая реальную основу «сказок», Муратова иногда ссылается на события, которые происходили уже после их публикации (например, это касается сказки «Забастовка в Неаполе» (дата публикации — 29 января 1911)). Подробнее об этом мы будем говорить в третьей главе нашей работы.

Для анализа первого издания сказок были использованы статьи Л. А. Спиридоновой «Почему “Сказки об Италии” названы сказками?» и А. В. Науменко-Порохина «Образы-символы “Сказках об Италии” М. Горького». Эти статьи являются частью коллективной монографии «Максим Горький и художественная культура символизма» (2017), в которой рассматривается русско-итальянские творческие связи в период пребывания в Италии Максима Горького.

Горький прожил в Италии 16 лет и считал эту страну «второй родиной», конечно, тема «Горький и Италия» привлекала и итальянских ученых.

Заложил традиции итальянского горьковедения Витторио Страда книгой «Гоголь, Горький, Чехов» (“Gogol, Gorkij, Cechov” 1973), но более важной для нас оказалась его монография «Другая Революция» (“L’altra rivoluzione”; 1994), в которой подробно говорится про Каприйскую школу, философию богостроительства, про Луначарского, Ленина и Богданова, а также рассматривается в целом ситуация, сложившаяся вокруг Горького на Капри.

В целом итальянских славистов скорее интересовала политическая история, чем творчество Горького (Витторио Страда в этом отношении стоит отдельно и ближе к традициям своих советских коллег).

Отметим здесь работы исследователей Бруно Карузо (Bruno Caruso) «Ленин на Капри: интеллигенция, марксизм, религия» (1978) и Дженнаро Санджулиано (Gennaro Sangiuliano) «Шах Царю, 1908–1910: Ленин на Капри, генезис революции» (“Scacco allo Zar 1908–1910: Lenin a Capri, genesi della Rivoluzione”; 2012). Как видно даже из названий, сюжеты этих книг в чем-то похожи: обе сосредоточены вокруг фигуры Ленина и только косвенно касаются Горького. Тем не менее Горький в этих работах также присутствует, и часто авторы критически оценивают писателя. Эти работы представляют совсем иной взгляд на Горького,

без «корректирующей призмы» советского (да и постсоветского) литературоведения, привыкшего рассматривать Горького в рамках определенных категорий. Так, например, Санджулиано оценивает выбор местожительства Горького на острове Капри (одно из самых элитных мест отдыха в Европе) как противоречащий его политическому и писательскому кредо. Несмотря на провозглашаемую им философию и идеологию образ жизни Горького оказывается во всех отношениях буржуазным.

Горьковедение в Италии отличается от российского еще один аспект: эта тема часто интересует не университетских славистов, а журналистов и «мыслителей». Ярким примером этому служат обе названные нами выше книги (тем не менее, они стали для нас источником важных сведений и концепций).

В то же время говоря об итальянской традиции горьковедения нельзя не назвать монографии крупнейших итальянских славистов Этторе Ло Гатто и Анджело Тамборра, хотя они и не оставили работ, специально посвященных Горькому. Ло Гатто, автор книги «Русские в Италии: С 17 века до наших дней» (1971), был лично знаком с Горьким во время его жизни в Сорренто (1924–1926). А Тамборра, специалист по истории и культуре восточной Европы, является автором книги «Русские изгнанники в Италии с 1905 по 1917: Ривьера Лигурии, Капри, Мессина» (*“Esuli russi in Italia Dal 1905 al 1917. Riviera Ligure, Capri, Messina”*; 2002). Их труды содержат много информации о жизни русских эмигрантов в Италии в контексте социальных и историко-культурных преобразований в Италии в XIX в.

Отдельно отметим работы итальянского историка Паолы Чони (сейчас она является директором итальянского института культуры в Санкт-Петербурге).

Она, как и ее итальянские коллеги, в первую очередь также ставит в центр политическую жизнь, но в отличие от них, в центре ее исследования находится фигура Горького (ее монография «Горький политик» вышла в 2019 г.).

Темой нашего непосредственного исследования стали «Сказки об Италии» — цикл из 27 очерков, написанных Горьким во время его жизни на Капри и опубликованный вначале в российской периодике в течение 1911 г., а потом отдельно книжкой в 1912 и 1913 гг. (окончательный состав).

Кажется, что все литературное наследие Горького уже досконально рассмотрено, однако, как нам кажется, нам удалось найти тему, еще мало изученную специалистами. «Сказки об Италии» считались незначительной работой Горького, возможно, из-за детского названия, или потому, что, на первый взгляд, рассказы могли восприниматься замкнутыми очерками об Италии с утилитарной прагматикой. Однако, на наш взгляд, эта работа содержит действительно неожиданный потенциал. Эти «Сказки», написанные между 1906 и 1913 годами, являются «кирпичами», из которых будет строиться социалистический реализм в России.

Изучая переписку Горького, читая его работы и документы о его жизни, исследуя исторические события, которые влияли на его выбор и его решения, мы пытались понять его взгляд на жизнь. То, что мы обнаружили, удивило и очаровало нас. Выводы, пусть скромные и незатейливые, были источником радости и удовлетворения.

В первой главе «Горький в Италии» мы расскажем о том, как Горький возвращается из Америки и почему решает остановиться в Италии, как его встречают в Неаполе и какое отношение было в Италии к русским эмигрантам.

Во второй главе, «Притягательный Капри: выбор Горьким места жительства как элемент построения репутации», мы говорим об истории и мифах острова Капри и пытаемся понять и проанализировать причины выбора Горького.

В третьей главе «История создания и публикаций “Сказок об Италии”» мы постараемся показать, что первые «сказки» создаются задолго до момента их публикации, а сама история публикации (их порядок и выбор Горьким печатных органов) показывает, что концепции единого цикла «итальянских историй» на момент их создания еще не существовало.

Четвертая глава «Горький и идеи богостроительства» посвящена краткому очерку становления идей богостроительства и истории увлечения ими Горьким. Мы постарались понять исторические и философские причины зарождения идеи, причины ее широкого распространения в среде русской интеллигенции, ее неразрывную связь с социализмом. Как мы стараемся показать, для Горького в период его работы над «Сказками» многие из идей богостроительства все еще не

потеряли актуальности (несмотря на разрыв с вдохновителем учения А. Богдановым), что будет нами также показано в анализе, представленном в пятой главе «Сборник “Сказки” (Берлин, 1911): анализ основных мотивов». В ней мы займемся анализом трех сказок, вошедших в первое отдельное издание, выпущенное П.Ладыжниковым в Берлине в 1911 году. Это сказки «Забастовка в Неаполе», «Дети из Пармы» и «Цветок». Нами будут проанализированы основные мотивы этих сказок, а также звуковые и цветовые лейтмотивы, проходящие сквозь весь миницикл.

В заключении мы подводим итоги и наметим наши выводы.

Глава 1. Горький в Италии

23 апреля 1906 года Максим Горький с гражданской женой актрисой Марией Андреевой приехали в Соединённые Штаты Америки. Причин, заставивших их отправиться в путешествие, было несколько: во-первых, Горький вынужден был покинуть Россию, поскольку ему грозил арест. Америка как цель его поездки была выбрана не самим Горьким, а предложена ЦК партии — перед Горьким ставилась задача собрать средства в партийную кассу за границей. Вот как Горький вспоминал об этом в очерке «В.И. Ленин» в 1924 г.: «Идею поездки в Америку для сбора денег в кассу “большевиков” дал Красин, ехать со мною в качестве секретаря и организатора выступлений должен был В. В. Воровский, он хорошо знал английский язык, но ему партия дала какой-то другое поручение, и со мною поехал Н. Е. Буренин, член боевой группы при ЦК(б) <...> Эсеры, узнав, с какой целью я еду, юношески живо заинтересовались поездкой; ко мне — еще в Финляндии — пришёл Чайковский с Житловским и предложили собирать деньги не для большевиков, а вообще “для революции”. Я отказался от “вообще революции”» [Горький 1952: 9].

Но кроме политических целей были и личные — проблемы со здоровьем. Доктором медицины Л. И. Дворецким уже в наше время было проведено скрупулезное исследование болезни Горького, изложенное им в статье «О болезни и смерти А. М. Горького». Из нее мы узнаем, что легочный туберкулез у Горького был диагностирован уже в 1896 г., и осенью того же года Горький находился в Ялте, на «санаторно-курортном лечении» [Дворецкий 2018: 2]. «О течении заболевания писателя до 1906 г. имеется мало доступной информации. И хотя его творческая активность не позволяла говорить о тяжести заболевания, в мае 1901 г. Горький, угодивший в тюрьму за революционную деятельность, был освобожден под домашний арест благодаря хлопотам Л. Н. Толстого именно по состоянию здоровья. <...> В 1903 г. писателя консультировал личный врач Л. Н. Толстого – Д. В. Никитин <...> Заключение доктора Никитина о характере болезни Горького не найдено, однако можно предполагать, что писателю рекомендовалось главным образом климатическое лечение» [Дворецкий: 2].

По поручению В. И. Ленина, Горький уехал в США. Однако, путешествие не принесло желаемых результатов, так как при активном участии прессы американское общество было настроено против писателя по поводу «отсутствия у него моральных устоев» [Буренин: 132]. Например, информации о том, что Горький с Андреевой не венчаны, было достаточно, чтобы владельцы отелей отказывали им в предоставлении номеров. Буренин рассказывал подробности: «Вскоре после приезда А. М. Горького в Нью-Йорк разыгрался огромный и постыдный скандал. Чтобы помешать миссии Горького, его обвинили в отсутствии морали, а про Марию Федоровну выдумывали всякие грязные небылицы. М. Ф. Андреева не была обвенчана с Горьким. Хотя она нигде официально не выступала в качестве его жены и как на пароходе, по пути в Америку, так и в самом Нью-Йорке, в гостинице, занимала отдельное помещение, но, само собой разумеется, их близость была очевидной, да они и не скрывали ее, конечно» [Буренин: 132]. Впоследствии Буренин обвинял в причастности к этой травле эсеров во главе с Николаем Чайковским — из-за того, что Горький якобы отказался делиться с их партией собранными им средствами¹ (то есть это, согласно Буренину, была своего рода месть Горькому со стороны меньшевиков). И действительно, из-за развернувшейся горьковский антикампании сборы средств резко уменьшились и в итоге миссия Горького в Америке по сути дела провалилась (см. об этом, напр., [Басинский: 288–289]). Так или иначе, пребывание Горького в Америке стало затруднительным (даже встал вопрос о высылке его из страны²), и поэтому после шести месяцев, проведенных на Новом Континенте, Горький возвратился в Европу.

¹ Буренин пишет: «Русские эсеры-эмигранты каким-то образом узнали о готовящейся пров Горького газетной кампании по поводу “отсутствия у него моральных устоев”. Когда они пришли к Горькому, я сразу узнал среди них высокого представительного седого человека, оказавшегося Николаем Чайковским. За несколько месяцев перед этим я его встретил в Лондоне, куда ездил по поручению В. И. Ленина для переговоров о транспорте оружия, закупленного для отправки в Россию. Эсеры обратились к Горькому с вопросом — будет ли он делиться с их партией собранными им в Америке средствами. Горький ответил, что все собранные средства будут им переданы большевикам. Чайковский и его товарищи ушли, не предупредив Горького о готовящейся против него интриге. На другой день началась газетная травля» [Буренин: 132].

² Вот как описывает ситуацию сам Горький в письме к т. Л. Б. Красину:

Впрочем, поначалу Горький был воодушевлен Америкой. Он писал Л. Андрееву 29 марта 1906 г.: «Вот, Леонид, где нужно тебе побывать, — уверяю тебя. Эта такая удивительная фантазия из камня, стекла, железа, фантазия, которую создали безумные великаны, уроды, тоскующие о красоте, мятежные души, полные дикой энергии. Все эти Берлины, Парижи и прочие “большие” города — пустяки по сравнению с Нью-Йорком. Социализм должен впервые реализоваться здесь...» [Горький 1997:5, 162–163].

Однако из-за постоянных скандалов, а также из-за многочисленной критики его американских очерков отношение Горького к Америке вскоре меняется. Уже 13 (26) апреля он писал К. П. Пятницкому, что американцы «... слишком бизнесмены — люди, делающие деньги, — у них мало жизни духа» [Горький 1997: 5, 173], а в июле в письме к тому же Л. Андрееву, которого еще недавно агитировал посетить «удивительную» страну, обобщал: «Америка — мусорная яма Европы. Сюда теперь едут люди, оставившие душу где-то дома» [Горький 1997: 5, 198]. Позднее об обличительном пафосе Горького вспоминал и Буренин в своих мемуарах³: «Алексей Максимович делился с нами <...> его впечатлениями об Америке, с каким гневом говорил об американской буржуазии, ее жестокости и жадности, о ее лживой, лицемерной морали, прикрывающей чудовищный цинизм, о ее ненависти к народу, к трудящимся» [Буренин: 157].

Более того, в середине июня 1906 г. в американском журнале «Appleton's magazine» [Appleton's magazine] появился сатирический очерк Горького из цикла «Город Мамоны. Мои впечатления об Америке» (первая версия “Города Желтого

«Газета “Уордль” поместила статью, в коей доказывала, что я — во-первых, — двоеженец, — во-вторых, — анархист. Напечатала портрет моей первой жены с детьми, брошенной мною на произвол судьбы и умирающей с голода. Факт — позорный. Все шарахнулись в сторону от меня. Из трех отелей выгнали. Я поместился у одного американца литератора и ждал — что будет? Мои спутники раскисли. В газетах начали говорить о необходимости выслать меня из Америки» [Горький 1997: 5, 180].

3 Мемуары Буренина были опубликованы в 1961 г., в разгар холодной войны, и, конечно, не свободны от идеологической цензуры (тем более в вопросах отношения к Америке). В то же время многие их фрагменты находят подтверждение и в текстах самого Горького, и у других мемуаристов, поэтому мы считаем возможным — с известными оговорками — использовать их в своей работе.

Дьявола»). Появление статьи в США вызвало волну нападок на Горького. «На мою статью в “Апельтоне”, — писал Горький к бывшей жене, — 1200 возражений с лишком! Сколько я могу рассказать об этой стране, отвратительной и интересной, нищенской и баснословно богатой!» [Горький 1997: 5, 208]. И в конце августа Горький писал А.В. Амфитеатрову: «Теперь они снова начали ругать меня в газетах — я напечатал в одном здешнем журнале статью о Нью-Йорке, озаглавив её “Город Жёлтого Дьявола”. Не понравилось. Сенаторы пишут возражения, рабочие хохочут. Некто публично выразил своё недоумение: раньше американцев всегда ругали, уже уехав из Америки, а теперь, даже оставаясь в ней, не хвалят — как это понять? Вероятно, меня выгонят отсюда, наконец» [Горький 1997: 5, 213].

Для нашего дальнейшего разговора важно, что не все исследователи связывают раздражение Горького, проявившееся в этих очерках, исключительно с холодным приемом, оказанным ему Америкой. Чарльз Рагл считает, что на это повлияли также растерянность и удивление провинциала перед встречей с «урбанистической цивилизацией как таковой» [Чони 2018: 52]. Итальянская исследовательница Горького Паола Чони развивает эти идеи и пишет о том, что в этих очерках «выражено глубокое удивление, потрясение русского интеллигента, впервые столкнувшегося с далеко продвинувшейся по пути технического прогресса цивилизацией, отличной от европейской, а тем более, российской, какой он ее знал. В его очерках Америка предстает в образе вызывающего отвращение, однообразного, лишённого смысла города. В Нью-Йорке А. М. Горький оказался перед лицом нового передового индустриального общества и чуждых, вернее, неизвестных ему, «ценностей» и «образа мыслей» [Чони 2018: 52–53]. Нам кажется, что именно эти впечатления могли повлиять на решение Горького кардинально поменять тип локации для дальнейшего своего проживания: он не просто покидает Америку и возвращается в Европу, но выбирает для жизни провинциальную часть Италии. Впрочем, это решение пришло не сразу.

Почему писатель выбрал Италию, точно неизвестно, но мы знаем, что ещё до отъезда в Америку Горький не исключал того, что финальной точкой его путешествия станет Италия. 19 февраля (4 марта по старому стилю) 1906 г. он писал Е. Пешковой: «Вероятно, я долго — недели две-три — проживу в

Германии, затем: Франция, Англия и — Америка. <...> И уже только на обратном пути мое время будет принадлежать [только] мне исключительно. Буду отдыхать и писать. Устроюсь в Италии или в Швейцарии итальянской» [Горький 1997: 5, 145]. Однако никаких конкретных планов или договоренностей за этим желанием, по-видимому, не стояло, так как в августе, незадолго до отъезда из Америки, Горький еще не знает точно, где остановится в итоге: «Через Океан я поеду осенью, вероятно в октябре, а куда — не знаю» (письмо к Амфитеатрову, написанное между 19 и 29 августа (1 и 8 сентября) 1906; [Горький 1999: 213]).

Вопрос о том, почему Горький выбрал Италию (а не Францию или Швейцарию, например), представляется довольно интересным и до сих пор в исследовательской литературе не было предпринято попытки дать на него ответ. Приведем некоторые соображения, которые могут как-то прояснить это.

На выбор Горького, конечно, повлияло несколько причин. Во-первых, его болезнь (туберкулез), как мы писали выше, в то время рекомендовали лечить благоприятным средиземноморским климатом.

Во-вторых, на это решение могло оказать влияние то, что итальянская интеллигенция проявила горячее участие в судьбе Горького, когда он был заключен в Петропавловскую крепость (эту версию высказывает М. Ариас, автор статьи «Одиссея Максима Горького на острове Сирен: русский Капри как социокультурная проблема» [Ариас]. После революционных событий 1905 года, когда Горький был арестован, итальянская интеллигенция (впрочем, наравне с представителями других стран) выступила с требованием его освобождения. Такой известностью в Италии Горький обязан, в первую очередь, писательнице, лауреату Нобелевской премии по литературе Грации Деледда (Grazia Deledda) и писателю Эдмондо де Амичис (Edmondo De Amicis), композитору Джакомо Пуччини, философу Бенедетто Кроче. В феврале 1905 года Деледда написала для газеты «Tribuna» статью в поддержку освобождения Горького: «Максим Горький был известен и любим за свою человечность, за силу своего искусства, за его проникновение в фундаментальные проблемы, которые формируют дух

современного человека, и прежде всего за его врождённое чувство сочувствия к отвергнутым⁴» [Sangiuliano: 29].

Одновременно несколько депутатов итальянского парламента обратились к правительству с призывом добиться освобождения Горького и по этому поводу подписали манифест, в котором министр иностранных дел Томмазо Титтони (Tommaso Tittoni) выражал «самые благородные чувства, которые побудили нескольких депутатов сделать демонстрацию в пользу Максима Горького — одного из величайших интеллектуалов нашего времени⁵» [Sangiuliano: 29]. Горький был тронут вниманием к нему в Италии, поэтому 5 апреля 1905 г. он написал открытое письмо «К пролетариям Италии», опубликованное в социалистической газете «Avanti!»: «Меня глубоко волнуют симпатии, выраженные мне итальянским пролетариатом. Это безграничное чувство симпатии заставляет меня надеяться и верить, что приближается время, когда любая система насилий, направленная против человека, стремящаяся поработить его разум, вызовет единодушный взрыв негодования и протеста всего мира против тиранов. Пусть крепнет и расширяется по всей земле это чувство духовного братства всех ко всем. Пусть также растет и углубляется в каждом сердце любовь к свободе человеческой мысли. Да восторжествует право народов в их любви к правде и борьбе за победу. Спасибо» ([Горький 1905: 1], русский перевод цит. по: [Ариас]).

Есть и еще одна причина — повлиявшая если не на сам выбор Италии как места жительства, то на то, что Горький задержался в ней на 7 лет, а не покинул через полгода, как Америку: покровительство влиятельной партии итальянских социалистов предоставляло ему относительную безопасность.

4 «Maksim Gor'kij è noto e amato per la sua umanità, la forza della sua arte, la sua penetrazione nei problemi fondamentali che forgiano lo spirito dell'uomo moderno e soprattutto per il suo innato sentimento di simpatia per i respinti».

5 «il Sentimento nobilissimo che ha mosso vari deputati a fare una manifestazione a favore di Massimo Gorkij che è uno dei più grandi intellettuali viventi».

Как только Горький дал понять, что собирается остаться в Италии надолго, царская полиция и русский посол в Италии Н.В. Муравьев потребовали его ареста и изгнания из Италии. Тем не менее итальянская социалистическая партия — одна из самых крупных партий в парламенте, активно выступала в защиту Горького. Премьер-министр Италии Джованни Джолитти (Giovanni Giolitti), с одной стороны, хотел продолжать политику хороших отношений с Россией, а с другой, не желал давать причин социалистам для скандала. Когда в январе 1907 года социалисты организовали демонстрации в Риме в память о «кровавом воскресенье 1905 г.», итальянское правительство запретило Горькому участвовать в демонстрации. Джолитти комментировал: «Пусть они болтают и протестуют между четырьмя стенами, но на улицах мы это запрещаем⁶» [Tambova: 22]. Соглашаясь с этим принципом, Горькому было позволено спокойно жить на Капри, писать, публиковать свои произведения, путешествовать и встречать гостей, но он и его переписка всегда были под негласным присмотром итальянской полиции.

Кроме этого, произведения Горького были широко известны в Италии: их много переводили и издавали. Максим Горький, как и Лев Толстой, был одним из первых русских авторов, произведения которых массово публиковали в Италии на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков. В 1901 году по-итальянски вышли рассказы Максима Горького «Челкаш», «Дед Архип и Ленка», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике». В том же самом году Грация Деледда написала введение к «Драме в порту», первому сборнику рассказов Горького. В 1903 г. в Милане на театральной сцене были представлены первые постановки пьес «Мещане» и «На дне», а два года спустя, в Неаполе, «Дети солнца». Горький, безусловно, был в курсе своей популярности в Италии⁷.

6 Che chiacchierino e protestino tra quattro mura, ma per le strade non glielo permettiamo

7 Примечательно, что журналист под псевдонимом Viator, о котором речь пойдет ниже, писал, в том числе, о том, что Элеонора Дузе дважды сыграла Василису в «На дне»: первый раз в Париже в Théâtre de l’Oeuvre (23 октября 1905) и в Милане в Teatro Manzoni (28 октября 1905). Это была единственная русская пьеса в ее репертуаре. Андреева, по словам журналиста, очень хотела видеть ее на сцене.

Кроме этих основательных соображений, был в решении Горького, видимо, и элемент спонтанности. На пути в Европу, на корабле, он случайно встретился с итальянскими эмигрантами. Об это нам сообщает Альфредо Командини (Alfredo Comandini), итальянский корреспондент журнала «Il Giornale d'Italia», писавший под псевдонимом «Viator». Он оказался вместе с писателем на круизном корабле. «Он хочет изучать наш народ: уже начал со страстью на борту «Принцессы Ирины», где в третьем классе была тысяча мигрантов, возвращающихся из Америки. Много часов он проводил вместе с ними на мостике или созерцал их с *promenade deck*: нежная безмятежная радость осветила его лицо — с немного резкими линиями, когда он погружается в свои мысли — во время звука аккордеона или волынки или окарины, самые веселые и живые среди южан, наслаждались своим исполнением народного танца. <...> Больше всего заработали на привязанности известного писателя к эмигрантам дети. Каждый день его партнер, актриса Мария Андреева, раздавала фрукты. <...> Горький не преминул посетить каюты третьего класса, так что у него было ясное представление о том, насколько на борту по-прежнему, бесчеловечны в отношении к эмигрантам судоходные компании, несмотря на защиту правительства и бдительность королевских комиссаров⁸. Чуть позже Горький прочитал итальянскую газету “Il giornale d'Italia” (все номера с 3 по 16 октября), и она произвела на него большое впечатление, о чем тоже сообщалось в заметке Viatora: «Он был очень заинтересован чтением отчетов Социалистического конгресса и колонок с российскими новостями, и был доволен тем, что итальянские газеты с такой заботой пишут о его несчастной родине»⁹ [Viator].

8 Egli vuol studiare il nostro popolo: e già ha cominciato con passione a bordo della “principessa Irene”, dove nella terza classe erano ben mille emigranti di ritorno dall’America. Molte ore egli passava o insieme con loro sul ponte o contemplandoli dal promenade deck: una soave, serena letizia ne illuminava il volto — dalle linee un po’ dure quando è assorto ne’ suoi pensieri — mentre al suono dell’organetto o della cornamusa o dell’ocarina i più allegri e vivaci tra i meridionali si davano al piacere delle loro danze popolari. <...> Chi ha guadagnato di più dall’affetto dell’insigne scrittore per gli emigrati erano i bambini cui toccava ogni giorno una discreta distribuzione di frutta da parte della sua compagna, l’attrice Marija F. Andreeva.<...> E Gor’kij non mancò di visitare i dormitori di terza classe, poté così formarsi un chiarissimo concetto di quanto sia ancora penoso, inumano il trattamento fatto dalle compagnie di navigazione agli emigranti, non ostante la tutela del governo e la vigilanza dei regi commissari a bordo.

Так или иначе в октябре 1906 года Горький с Андреевой приехали в Неаполь. Изначально была запланирована двухмесячная остановка в Италии, по крайней мере так писатель сообщил итальянской прессе [Bottazzi: 1], однако, Горький вместе с Андреевой задержался на острове Капри на семь лет (с 1906 по 1913).

Приезд Горького в Неаполь был воспринят как великое событие: Николай Буренин писал в своих воспоминаниях: «Приезд в Неаполь, энтузиазм итальянцев, встретивших Горького с необычайной пылкостью, производили впечатление, словно мы вернулись домой, к своим, родным, близким» и чуть дальше: «Впечатление от Неаполя ещё больше усилилось, когда мы попали в самую гущу рабочей массы, встретившей Горького как великого поборника за освобождение рабочего класса и провозвестника свободы» [Буренин: 158–160]. Его встретили журналисты, итальянские члены социалистической партии и огромная толпа простого народа. «13 (26) октября 1906 г. итальянский народ горячо приветствовал великого русского писателя, ступившего на землю Италии в Неаполе. <...> От имени рабочего класса и социалистов Италии Энрико Ферри обращался к Горькому с братским приветом, выражал “солидарность пролетарской и социалистической Италии”» [Avanti!: 27 ottobre, 1906]. «15 (28) октября неаполитанская федерация Всеобщей итальянской конфедерации труда и Неаполитанская секция социалистической партии организовали в честь Горького митинг, на который собрались тысячи людей. Митинг открывал видный деятель Итальянской социалистической партии Джованни Бергамаско, заявив, что Горького “приветствует весь Неаполь”» [Avanti!: 29 ottobre, 1906].

Просвещенные итальянцы видели в Горьком не только известного писателя, но и знаменитого политического деятеля. Для большой массы итальянцев он был представителем русского революционного сознания, политическим эмигрантом и символом борьбы русской интеллигенции против царизма (подробнее об этом мы будем говорить в следующей главе).

9 «Si interessò molto alla lettura dei resoconti del Congresso socialista e delle colonne dense di notizie russe, compiacendosi che i giornali italiani si occupassero con tanta premura della patria sua desolata».

28 ноября 1906 года, примерно через месяц после приезда Горького в Италию, социалистическая пресса посвятила ему целую газету под названием «Pro perseguitati russi. Massimo Gorki» [Pro perseguitati russi]. В этом номере выступили самые лучшие журналисты и писатели социалистического толка того времени, такие как директор газеты «Avanti!» Энрико Ферри (Enrico Ferri), журналисты Салваторе Барзилай (Salvatore Barzilai), Луиджи Боттацци (Luigi Bottazzi), писатель Эдмондо де Амичис и официальный переводчик произведения Горького на итальянский Чезаре Кастелли (Cesare Castelli). Де Амичис писал в честь Горького: «когда твоя великая, благодарная, свободная родина будет тебя целовать в лоб, то тогда в глубинах нашей души будет звучать песнь победителя, о Доблестный, сейчас в нашей душе звучит рывок изгнанников и твой крик мятежника¹⁰» [Pro perseguitati russi: 1]. А Барзилай назвал Горького «Латин, который расцвел между ледяными туманами азиатской Европы» [Tamborra: 20].

Горький пишет: «Старенькая, поношенная Европа в лице своего “культурного класса” ужасно смешно удивляется, когда говорит о России, и не скрывает своего страха пред “анархизмом, который, следует думать, органически присущ славянской расе”. Америка, — страна подростков, тоже сильно заинтересована — т. е. испугана — русской революцией <...> Здесь, в Италии, удивительно хорошо относятся к русским, — больше всех европейцев интересуются ими, больше всех пишут о них. И — больше всего следят за русскими» ([Горький 1997: 5, 239]; конец ноября 1906 г., к Е. К. Малиновской). Горький был так удивлен всем этим вниманием, что 6 декабря 1906 года опубликовал в парижской газете «Красное знамя» благодарность под названием «К итальянцам»: «...Сын моей родины, я, лично, глубоко счастлив видеть ваш бескорыстный, ваш горячий интерес к жизни моей матери. Вы заставляете меня переживать минуты радостных волнений, вы ещё более укрепляете крепкую веру мою в возможность братства всех со всеми. Я соберу все ваши пожелания победы русскому народу и пошлю их ему» [Tamborra: 22].

10 Quando al bacio riconoscente della grande patria libera darai la fronte luminosa di gioia e di gloria, nel profondo dell'anima nostra echeggerà il tuo canto di vincitore, o Valoroso, come oggi il tuo singhiozzo d'esule e il tuo grido di ribelle».

Однако отметим, что отношение к Горькому в прессе было неоднозначным. Даже в левой прессе не могли понять до конца политических новостей из России и соответственно определить политическую роль писателя. Революционное движение в России освещалось в малой степени. Журналисты выражали надежду на лучшее будущее России, однако мало кто мог предсказать следующий шаг революции. Потому журналисты неоднократно обращались к Горькому за его мнением, а писатель отвечал им пространно. Энрико Ферри писал в статье «Максим Горький и русская революция», которую опубликовал в газете «Pro perseguitati russi. Massimo Gorki», писал: «Нынешняя русская революция носит двойной характер, она, к счастью, разрушает самодержавие Царя, и вместе с ним всю тяжесть жестокости, коррупции, угнетения, которая уродует современную Европу. Но это, вероятно, не осуществит социалистический идеал, поскольку фазы социальной эволюции не могут быть подавлены или пропущены; скорее царскую тиранию сменит либеральный буржуазный режим, как и в Западной Европе¹¹» [Pro perseguitati russi: 1]. По оценке Энрико Ферри, отстранение царя от власти приведет к установлению буржуазного режима, подобного тем, что распространены в Европе. Очевидно, что такая оценка не совпадала с целями российских революционеров, к числу которых принадлежал и Горький.

Горький тесно общался с итальянскими писателями и культурными деятелями, такими как Роберто Бракко (Roberto Bracco), Антонио Лабриола (Antonio Labriola), Джованни Чена (Giovanni Cena), Сибилла Алерамо (Sibilla Aleramo) и Грация Деледда. В первые дни, проведенные в Неаполе, Максим Горький познакомился с драматургом Роберто Бракко, и с помощью Марии Андреевой, которая предложила себя в качестве переводчицы, они долго беседовали: «Встреча двух писателей прошла в обстановке искренней симпатии. Горький, говоря об искусстве и литературе, показал свою осведомленность в области литературных и театральных движений в Италии в долгой беседе с нашим

11 La presente rivoluzione russa ha un duplice carattere, essa viene a distruggere, fortunatamente, l'autocrazia czaresca e, con essa, tutto il corredo di crudeltà, di corruzione, di oppressione che ne fa l'obbrobrio dell'Europa contemporanea. Ma essa, probabilmente, non realizzerà l'ideale socialista, poiché le fasi dell'evoluzione sociale, non si possono sopprimere né saltare; alla tirannide czaresca succederà un regime borghese più o meno liberale, come nell'Europa occidentale.

комедиографом» [Abeniasar: 2]. Роберто Бракко и Максим Горький стали достаточно близкими друзьями, несколько раз Бракко остановился у Горького на Капри.

Вообще Горький активно поддерживал связи с итальянскими писателями: в марте 1907 в Риме он встречается с Сибиллой Алерамо и Джованни Ченой. В 1908 году помогает опубликовать в России произведение Джованни Чена «Мать» (написанное еще в 1900 г.). Хотя Максим Горький и Грация Деледда никогда не встречались лично, они вели активную переписку на протяжении многих лет. Народный мир Сардинии, который был описан в книгах Деледды, был очень близок Горькому. Грация Деледда крайне высоко ценила Горького и писала о нем следующим образом: «Мастер истины и любви. Вы один из немногих огней, которые действительно освещают серый горизонт нашей печальной современной души, и когда, как и сейчас, луч вашей доброты достигает нас, душа пробуждается от оцепенения, как цветок от луча солнца. Благодарю вас, благодарю вас: и позвольте мне надеяться, что однажды я встречу вас и почувствую благословение вашего взгляда¹²» [Deledda].

Максим Горький был очень известен в Италии. О нем постоянно говорили и в литературе, и в политике, и в культурном обществе. И даже если не все были согласны с его политическими и идеологическими точками зрения, в Италии у Горького имелся статус известного политического эмигранта, его уважали как известного писателя, его ценили за активное участие в итальянском культурном обществе¹³ и за экономическую помощь при землетрясении в Мессине. Главное, что о нем постоянно писали, поэтому Джолитти было не просто (и невыгодно)

12 Voi siete una delle poche luci che veramente illuminano il grigio orizzonte della nostra triste anima moderna, e quando come a me adesso il raggio della vostra bontà ci arriva direttamente, l'animo si ridesta dal suo torpore come il fiore al raggio del sole. Grazie, dunque, grazie: e lasciatemi la speranza ch'io possa un giorno incontrarvi e sentire la benedizione del vostro sguardo.

13 Например, Горький — основатель итало-русской библиотеки на Капри. Когда умер великий поэт Джованни Пасколи (6 апреля 1912г.) «Общество взаимопомощи рабочих решило установить на родине поэта мемориальную доску. Составить для нее надпись попросили Горького. “Умирает человек — народ бессмертен, и бессмертен Поэт, чьи песни — трепет сердца его народа”» [Горький 1912].

выгнать Горького из страны. Возможно, что Максим Горький сам этого понял, и это повлияло на его решение остаться в Италии. Таким образом его план остановиться в стране на короткий отдых (два-три месяца) превратился в семь лет пребывания на спокойном и красивом острове Капри.

Глава 2. Притягательный Капри: выбор Горьким места жительства как элемент построения репутации

В исследовательской литературе нет однозначного ответа на вопрос о том, что определило выбор Горьким Капри как места для жизни в Италии. В сентябре 1906 г. Горький писал И. П. Ладыжникову: «Я не знаю, где буду зиму. Хорошо бы попасть в Финляндию, но едва ли попадешь. В Неаполе решим, куда приткнуться. Вероятно сяду где-либо в маленьком городке и буду писать» [Горький 1997: 5, 215]. По этой фразе понятно, что выбор острова не был таким уж очевидным, а следовательно, он заслуживает более пристального внимания.

В начале XX века Капри был не столь удобен для жизни, как, например, материковый Неаполь, где остановился Горький в первые дни своего пребывания в Италии. Во-первых, на Капри было сложно добираться, сложно посылать и получать письма и новости (а Горький был активным членом партии и координировал издательство «Знание» и берлинское издательство Ладыжникова, то есть должен был вести активную переписку). В штормовую погоду остров оказывался отрезанным от внешнего мира: пароходы переставали ходить, не доставлялись письма и газеты, связь с материком полностью обрывалась. Кроме того, на Капри отсутствовало электричество (освещение было газовое, что доставляло немало хлопот) и были перебои с питьевой водой: ее доставляли с материка. Нельзя было купить книги и папиросы, о чем впоследствии Горький регулярно жаловался в письмах. Не было на острове и общественного транспорта: только в 1907 г. был построен фуникулёр, соединяющий порт с центром города Капри, а до этого в город надо было добираться на осле (см. об этом подробнее: [Быковцева: 41]).

С другой стороны, не может не обратить на себя внимание и тот факт, что в это время в Италии уже существовали сформировавшиеся колонии русских эмигрантов. Если в Неаполе русская колония была небольшая и состояла из примерно 30 человек (преимущественно студентов), которые находились под контролем итальянской полиции, то в Риме и в Генуе находились крупные сообщества выходцев из России, среди которых, в том числе, было много творческой интеллигенции (А. В. Амфитеатров, А. С. Салманов, В. Е.

Мендельберг, М. А. Осоргин и мн. др.). Однако по какой-то причине Горький решает не примыкать к ним и выбирает для жизни почти не обжитый до сего момента русскими Капри¹⁴.

При этом нельзя сказать, что остров был случайным и неважным выбором писателя: его желание остаться там было достаточно велико, так как ему пришлось выдержать сопротивление властей острова, которые были недовольны решением писателя поселиться у них.

Дело в том, что со второй половины девятнадцатого века Капри был уже широко известен как курорт для богатой европейской элиты (об этом подробнее речь пойдет ниже). Капри — голубой остров, жемчужина Средиземного моря — в начале XX века годы стал символом аристократического туризма. Там отдыхали даже высочайшие особы: так, на остров ежегодно приезжал шведский король с супругой. Кроме него, там ежегодно отдыхали немецкий предприниматель и сталепромышленник Фридрих Альфред Крупп, немецкий генерал Гинденбург (Hindenburg, будущий Рейхспрезидент Германии 1925–1934) и представители французской аристократии, например Жак д'Адельсверд-Ферзен. Очевидно, что Горький, несмотря на свою мировую славу, плохо вписывался в это общество, поэтому мэр Капри оказался недоволен решением российского писателя остановиться там же (об этом подробно пишет Бруно Карузо, автор книги «Ленин на Капри: интеллигенция, марксизм, религия» [Caruso: 36–37]).

После приезда Максима Горького на остров мэр Капри господин Федерико Серена (Federico Serena), владелец гостиницы “Quisisana”, созвал городской совет, чтобы обсудить вопрос о высылке русского писателя. В резолюции говорилось, что «Горький привлечет на Капри москвичей <в итальянском здесь игра слов: соединение “москвичей” и “мух”. — ЛП> и отпугнет хороший туризм фунтов и долларов¹⁵» [Caruso: 37]. Карузо не исключает, что за этим решением могли стоять российские власти или интересы семьи Круппов. Однако, благодаря

14 Одним из первых подробно описал жизнь русских на Капри — как до Горького, так и после него — М. Первухин. Он также отмечает решающую роль, которую сыграл Горький в формировании колонии русских на Капри. Тексты Первухина в настоящее время малодоступны, мы знакомимся с их фрагментами по статье [Ариас].

вмешательству итальянской общественности, в том числе, заступничеству писателей Роберто Бракко и Карло Скарфолио, резолюция была отменена, и Горький смог поселиться на Капри.

Как видно из вышесказанного, Капри никак не мог быть ни «случайным выбором», ни выбором «лучшего места» (несмотря на неоспоримую живописность этого острова). Следовательно, у Горького были какие-то дополнительные причины, повлиявшие на его выбор. Нам представляется, что, выбирая место жительства, Горький не мог не думать о своей репутации и должен был продумывать стратегию по ее формированию (тем более удивительно, что он выбирает такое буржуазное место, в чем его до сих пор упрекают). Выбор места жительства безусловно был частью такой стратегии и на решение Горького могла оказать влияние богатая культурная мифология острова.

Капри — остров с очень древней историей, уходящей в мифологические времена. Он упоминается в «Одиссее» (проплывая мимо этого острова Одиссей слышит сирен, которые якобы жили в прибрежных скалах) и в «Энеиде» Вергилия. Императоры Октавиан Август и Тиберий из всех римских правителей особенно любили этот остров и построили на нем роскошные виллы и дворцы (всего было построено 12 вилл, до нашего времени сохранились три, в их числе — самая известная вилла «Йовис», где жил сам Тиберий в течение 11 лет, и куда в это время буквально перемещается центр власти Римской империи). Память об этих (не самых лучших¹⁶) временах сохранилась в островных топонимах — так, высокая прибрежная скала около острова до сих пор называется «прыжок Тиберия», потому что, согласно легенде, это было излюбленное место казни императора.

15 Gorkij — attirando a Capri tutte le mosche moscovite [sic!] — spaventa e allontana da Capri il buon turismo, quello della sterlina e del dollaro.

16 Светоний описывает Капри при Тиберии как «кошмарный остров, где происходят самые чудесные и жестокие ужасы» (la sciagurata rupe delle peggio che animalesche mostruosità) [Zito].

В средневековье Капри переживает длительный период упадка. Его географическое положение (недалеко от материка, но в то же время в отдалении) делало его удобной добычей для пиратов, что закрепило за островом дурную славу среди жителей Неаполя. Ситуация полностью меняется в эпоху романтизма, когда в 1826 году немецкий поэт и живописец Август Копиш вновь «открывает» для Европы остров, описав и нарисовав прекрасный Голубой грот на Капри. Его картина порождает целую серию подражателей: Голубой грот в 1830–1840-е гг. напишут многие художники (в том числе, и в России: в 1833 г. К.К. Кюгельген, а в 1841 г. картину с таким сюжетом напишет молодой И. К. Айвазовский). Художники привлекают внимание Европы к острову, а романтическая эпоха оказывается восприимчивой, в том числе, к старым мифам о Капри — сказочном острове сирен, что способствует очень быстрому росту популярности острова. Голубой грот становится одной из самых востребованных итальянских достопримечательностей.

В итоге в середине девятнадцатого века Капри начинает притягивать к себе очень разных людей: от путешественников-натуралистов, желающих изучать красоты острова (таким был, например, ботаник Julius Huethe, зоолог Theodor Eimer и геологи Paul Oppenheim и Johann Walther, до богатых европейских аристократов, которые приезжают на остров в поисках мягкого климата. Однако помимо аристократов и ученых, вновь открытая вместе с Голубым гротом мифология острова начинает привлекать к нему огромное количество творческих людей со всей Европы: Капри становится своего рода укрытием для свободомыслящей богемы. Сюда в разное время приезжают Райнер Мария Рильке, Джозеф Конрад, Оскар Кокошка, Норман Дуглас, Оскар Уайльд.

Благодаря своему удаленному положению и описанной выше социальной пестроте, на Капри складывается особая атмосфера: все строгие нормы социального поведения (в том числе сексуальные табу) смягчаются, расслабляются. Остров начинает притягивать, в том числе, гомосексуалистов, которые здесь могут укрыться от преследования законом. Возможно, на это также повлиял интерес к мифологии острова, возрожденный романтической эпохой: Светоний пишет, что именно на Капри римский император Октавиан Август похоронил своего любимого любовника Мазгаба (Masgaba). Светоний описывает Капри при Октавиане как “Aragoroli” (город безделья), то есть место, где

«сладко жить» (“Dolce far nulla”). С другой стороны, Тацит писал, что решение императора Тиберия переехать на остров было способом спрятать его «неправильные» сексуальные предпочтения.

Возвращающаяся в XIX веке слава острова приводит к тому, что на нем начинают искать развлечений или укрытия люди нетрадиционной сексуальной ориентации (см. об этом в: [Benadusi, Bernardini, Bianco, Guazzo: 129–155]). Закрепил эту славу острова Оскар Уайльд, который заехал на Капри вместе с Альфредом Дугласом после освобождения из тюрьмы в 1897 году. На Капри также находит укрытие Жак д’Адельсверд-Ферзен, французский аристократ, писатель-символист, который на родине был осужден на 6 месяцев тюрьмы и лишен гражданских прав на 5 лет за организацию гомосексуальных вечеринок с участием подростков. После освобождения он переезжает на Капри, где в 1905 г. строит виллу (называет ее «Лисий» — по имени героя платоновского диалога о дружбе; эта вилла расположена неподалеку от сохранившегося дворца императора Тиберия), где живет со своим юным другом. Ферзен стал на Капри центром гомосексуального кружка писателей, художников, музыкантов и своего рода эксцентрической достопримечательностью острова.

Также можно упомянуть показательный для нашей темы скандал, который разгорелся незадолго до приезда на остров Ферзена, в 1902 г.: газета “Форвест” обвинила Фридриха Альфреда Круппа в гомосексуализме и неподобающем поведении (он якобы имел многочисленные связи с местными мальчиками и мужчинами; в газете называлось и конкретное имя его местного любовника). Через неделю Крупп умер от кровоизлияния в мозг, но существовала версия о том, что это было самоубийство (об этом см., напр., в [Sangiuliano]).

Нам известно, что Горький с вниманием относился к островным мифам (а также к мифологизируемым реальным особенностям острова)¹⁷. Это хорошо видно, например, воспоминаниям Ф. Шаляпина о том, как в 1911 году между ним и Горьким состоялся такой диалог:

« — Не перевелись еще голубые ящерицы¹⁸ на Фаральони? <...>

— Не перестаю удивляться, Федор, почему именно здесь, на этих скалах, водятся эти голубые ящерицы, повсюду безвозвратно вымершие. То ли климат, то ли почва какая-то особенная, то ли питание. Спрашивал ученых. Тоже удивляются... Это одна из сказок Капри, крошечного кусочка земли, но такого вкусного. Здесь просто пьянеешь, балдеешь и ничего не можешь делать» [Петелин: 589].

В этих словах видно не только знакомство Горького с исключительной фауной острова, но и следы его знакомства с концепцией Капри как “*Apragoroli*”, города безделья («Здесь просто пьянеешь, балдеешь и ничего не можешь делать»).

Что касается «свободы нравов», царившей на острове, то Горький, насколько нам известно, не отличался такими интересами и вряд ли его могло привлечь туда гомосексуальное сообщество, но не стоит забывать, что он едет в Италию из пуританской Америки, где его с М. Андреевой буквально выставили из гостиницы из-за того, что их брак не был освящен церковью. На этом фоне свобода нравов, царящая на острове, могла сыграть определенную роль в выборе Горького¹⁹. Однако как нам кажется, основной причиной все же послужило другое.

17 Свидетельством того, что эта каприйская мифология в целом была хорошо знакома русским туристам, может служить начало рассказа И. Бунина «Остров сирен». Рассказ опубликован в «Последних новостях» в 1932 году, однако на Капри Бунин был впервые в 1909 г. (по приглашению Горького), и позднее в 1911–1914 гг. Первые строки очерка в несколько ироническом ключе обобщают все описанные нами выше мифологемы: «На Капри есть “Лазурный грот”, на Капри в древности жил Тиверий, а в прошлом веке Крупп, знаменитый своими пушками и некоторыми деяниями, в которых он подражал Тиберию и которые заставили его в конце концов прибегнуть к самоубийству... Вот, кажется, все, что общеизвестно о Капри» [Бунин: 281].

18 Капри — особое пространство в ботанике и биологии, там водятся эндемичные виды животных, например, голубая ящерица (*Podarcis sicula coerulea*), и растений («каприйская звездочка» — *Asperula crassifolia*).

В предыдущей главе мы подробно писали об огромной популярности Горького в Италии на момент его приезда. Это была популярность не только писателя, но и борца за свободу. Причем левая пресса была заинтересована в повышении популярности Горького и одним из журналистских «пиар-ходов» становится сравнение Горького с Гарибальди²⁰. Этот ход оказался весьма удачным: по словам исследовательницы, «его встречали как жертву и борца против угнетения и тирании» [Ариас]. Об этой популярности также пишет и К. Муратова, цитируя корреспондента газеты «Новый день»: «Пишущему эти строки приходилось встречать в северной Италии в квартирах рабочих и крестьян лубочный портрет Горького рядом с портретами Гарибальди и Маркса» [Муратова 1971: 148]. См. также другое свидетельство, приводимое Муратовой: после смерти итальянского поэта Джованни Пасколи, в апреле 1912 г. общество взаимопомощи рабочих Сан Мауро ди Романья обратились к Горькому с просьбой сочинить надпись для мемориальной доски: «Помня, что Джованни Пасколи живительным огнем своего духа, силою своей поэзии побуждал народ Италии братски любить простой русский народ, который боролся и борется за свое возрождение, помня, что Джованни Пасколи любил Максима Горького и сам загорался гарибальдийским пламенем его борьбы, — собрание полагает, что только Вы

19 Здесь нельзя также не указать на отмеченную многими современниками «гиперсексуальность» Горького. Помимо известного факта двоеженства, мемуаристами с разной степенью достоверности указывалось на целую серию его — зачастую одновременных — романов, которые иногда приводили к разрыву Горького с друзьями. Советское литературоведение по понятным причинам обходило этот вопрос стороной, но биографии, написанные в последние десятилетия, затрагивают и эту тему [Басинский], [Быков].

20 Впервые о сконструированности и небоснованности этой славы написал М. Первухин, сам высланный из России в 1906 году за оппозиционные настроения: «<...> безо всяких оснований утверждалось, что Максим Горький, самый популярный писатель своего времени (что тоже было неправдой), стал жертвой реакционного русского правительства. Эта легенда заставляла видеть в Горьком осужденного на смерть мученика русской революции, чудом спасшегося и вынужденного бежать за границу. Даже если бы Горький оставался в России, он не подвергался риску со стороны правительства, так как его обвинили лишь в подписании революционного Манифеста, и наказание не могло быть слишком сурово. Так и случилось: другие участники подписания Манифеста впоследствии были оправданы. Однако легенда возымела свое действие, и Горький, приехав сначала в Неаполь, а затем на Капри, был встречен с энтузиазмом: в нем увидели политического мученика в духе Мадзини или Гарибальди» (цит. по: [Ариас]).

можете составить надпись (хотя бы несколько строк) о связи поэта с его родиной и о его чудесных творениях» [Муратова: 148].

Указание на важность связи между этими именами есть и в свидетельстве Амфитеатрова: «Народный энтузиазм гонится за ним <Горьким> по пятам, как в старину за Гарибальди. Да итальянцы и воображают Горького чем-то вроде русского Гарибальди <...> Горький для Италии не только личность <...> но — живая идея, огромная, международная, высоко чтимая» [Амфитеатров: 45–46].

На момент приезда Горького в Италию имя Гарибальди было особенно популярным — Италия готовилась к празднованию его 100-летнего юбилея (отмечался в 1907 г.), поэтому мы предполагаем, что в первую очередь это сравнение нравилось и льстило самому Горькому. Гарибальдийскую тему мы найдем и в «Сказках об Италии», о чем мы также будем подробнее писать на следующем этапе нашей работы. Но сейчас важно отметить то, что Горький начал играть с этой идеей: в 1907 г. он пишет очерк «Как я первый раз услышал про Гарибальди». Очерк был опубликован в газете «Биржевые ведомости»:

В первый раз я услышал это великое и светлое имя, когда мне было 13 лет. <...> — Звали его Джузеппе, по-нашему Осип, а фамилия его была Гарибальди, и он был простой рыбак²¹. Великая у него была душа, и он видел горькую жизнь своего народа, которого одолели враги. И кликнул он клич по всей стране: «Братья, свобода выше и лучше жизни! Поднимайтесь все на борьбу с врагом, и будем биться, пока не одолеем!» И все послушались его, потому что видели, что он скорей трижды умрет, чем подастся. Все пошли за ним и победили. <...> Потом я много читал о Гарибальди, титане Италии. Но короткий рассказ неизвестного крестьянина глубже укоренился в моем сердце, чем все книги... [Горький 1907].

В свете поставленной нами проблемы моделирования Горьким своей репутации, не может не привлечь внимания то, что Гарибальди двадцать шесть последних лет

21 Это миф, созданный (или подержанный — сейчас не беремся сказать) Горьким. Гарибальди был из семьи владельца (и капитана) торгового судна. Отметим, что та же подстановка будет определяющей и для автобиографии Горького “Детство”, которую он начнет писать в скором времени (1913): в биографии Горького, написанной П. Басинским подробно рассмотрено, как герой автобиографической трилогии не совпадает с реальным Алешей Пешковым [Басинский].

своей жизни провел на острове Капрера, входящем в архипелаг “La Maddalena”, расположенный около восточного побережья Сардинии. В 1855 г. Гарибальди выкупил остров в свое полное владение, и позднее активно занимался там сельским хозяйством: там построил «Белый дом» (усадьбу в стиле южноамериканских фермеров), конюшню, склады, мельницу и колодец. На острове Капрера, кроме семьи, его постоянно окружали друзья и ученики — «гарибальдийцы».

Капрера стал моральным центром Европы или, по словам Джузеппе Гверцони²², Капрера при жизни Гарибальди снискал славу «Мекки европейской демократии» [Guerzoni: 244]. К нему началось настоящее паломничество тех, кто хотел воспринять идеалы демократии. Приезжали революционеры, интеллектуалы, журналисты, министры, эмиссары от короля, Кавура, Мадзини. В числе прочих, к Гарибальди приехал и американский посол, представитель А. Линкольна, чтобы обсуждать будущее Америки.

20 января 1864 г. на остров приехал М. А. Бакунин. У Гарибальди Бакунин остановился на три дня. Об этой короткой встрече нам известно из письма Бакунина к графине Елизавете Салиас-де-Турнемир (Евгении Тур). Этот документ имеет для нас большое значение, потому что дает общее представление о значении и восприятии политической и человеческой фигуры Гарибальди русским сообществом, а также делает понятными подробности добровольного изгнания Гарибальди и его жизни на Капрере:

Гарибальди приветствовал нас очень дружелюбно и произвел глубокое впечатление на нас двоих. Он полностью исцелен, и хотя он немного хромот, он такой же сильный, как лев, и стоит с утра до ночи. Он работает в своем саду, что, хотя и не красиво, необычайно интересно, потому что все это высевается его руками на скалу и между скалами. Вид грустный и красивый. Есть только каменный дом белого цвета, помпезно называемый “Палаццо ди Гарибальди”, еще один маленький из железа и третий, еще меньший, из дерева. В саду растут

22 Giuseppe Guerzoni (1835–1886) — профессор истории итальянской литературы в университетах Палермо и Падуи. После объединения Италии (в боях которого он участвовал), Гверцони стал депутатом итальянского парламента (1865 по 1874 гг.). Был личным другом Гарибальди, считается самым авторитетным биографом жизни Гарибальди (см.: [Guerzoni]).

молодые деревья и растения, апельсины, лимоны, миндальные деревья, виноград, инжир... В Капрере было то, что они называют летом в России. Мы пробыли здесь три дня, и все три были мирными. Вечера и ночи были теплыми. <...> **Это демократическая и социальная республика. Они не знают собственности: все принадлежит всем. Они даже не знают городской одежды, все они носят куртки из большого холста с открытыми воротниками, красные рубашки и голые руки, все черные от солнца, все работают по-братски и все поют...**²³ [Rossi: 35–41].

Можно предположить, что идея создать на острове свое подобие «демократической республики» в окружении близких и постоянно приглашаемых друзей (удивительное гостеприимство Горького на Капри начиная буквально с первых дней его пребывания на острове отмечают многие мемуаристы) и даже учеников (в прямом смысле этого слова — при непосредственном участии Горького на Капри создана так называемая «Каприйская школа» для рабочих²⁴)

23 «...Garibaldi ci ha accolto molto amichevolmente ed ha prodotto su di noi due un'impressione profonda. È guarito del tutto, e benché zoppichi un poco è forte come un leone e sta in piedi dalla mattina alla sera. Lavora nel suo giardino, il quale anche se non è bellissimo è straordinariamente interessante, perché è tutto seminato dalle sue mani sulla roccia e tra la roccia. La vista è triste e bellissima. Non c'è che una casa in pietra, bianca, pomposamente chiamata "Palazzo di Garibaldi", un'altra piccola di ferro ed una terza, ancor più piccola, di legno. Nel giardino ha giovani alberi e piante, aranci, limoni, mandorli, viti, fichi.....A Caprera c'era quella che in Russia chiamano estate. Siamo rimasti tre giorni e tutti e tre furono sereni. Anche le sere e le notti erano calde. Da Garibaldi abbiamo trovato un giovane segretario politico, Guerzoni, che funge ora da anello nella nuova unione tra Mazzini e Garibaldi, Basso, militare e marinaio, compagno americano di Garibaldi e i due figli di questi, Menotti e Ricciotti, oltre ad alcuni soldati e marinai garibaldini, in tutto una dozzina di persone. È una repubblica democratica e sociale. Non conoscono la proprietà: tutto appartiene a tutti. Non conoscono neppure gli abiti da toilette, tutti portano delle giacche di grossa tela con i colletti aperti, le camicie rosse e le braccia nude, tutti sono neri dal sole, tutti lavorano fraternamente e tutti cantano.... ».

24 Официальное название: «Первая Высшая социал-демократическая пропагандистско-агитаторская школа для рабочих».

возникла у Горького как результат проекции биографии «льва Капреры»²⁵ на свою собственную и попытки построить ее по «модели Гарибальди».

В связи с приведенной выше цитатой из Бакунина не могут не обратить на себя внимание также и перемены во внешнем облике Горького, которые произошли с его поселением на острове. По фотографиям хорошо видно, что до Италии Горький предпочитал в одежде черный цвет, и продолжает носить его даже в материковой Италии (см. Приложение 1), на острове же начинает ходить в простых светлых холстяных рубашках (конечно, это может быть объяснено и теплым климатом, но не будем забывать, что Капри — аристократический курорт, и далеко не все его обитатели носят косоворотки; все же в этом прослеживается некий «жест» — см. Приложение 2).

Приведенные аргументы, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что выбор Горьким Капри как места жительства был частью его продуманной стратегии.

25 Гарибальди получил прозвище «Лев Капреры», и после его смерти, в 1893 г., соседний остров Маддалена поменял свой герб на новый — со львом на скале и латинской надписью “*Herois cineres oras tutorque latinas*” — «Прах героя защищает побережье Италии».

Глава 3. История создания и публикации первых очерков цикла «Сказки об Италии»

В этой части мы попытаемся проследить историю написания сказок и их публикаций, по возможности восстановив хронологический порядок и показав, что формирование замысла цикла «Сказки об Италии» и история написания отдельных очерков, его составивших, не совпадают. Известное нам сегодня объединяющее название появляется достаточно поздно — только в 1919 г., дореволюционные публикации не содержали топонима, назывались просто «Сказки». Но дело не только в этом: как кажется, при написании текстов «на итальянский сюжет» еще не представлялись писателю частями единого цикла. Они начали создаваться под влиянием сиюминутных впечатлений (что делало их похожими на традиционные этнографические очерки «иностранцев в Италии»), но в то же время отражали в себе различные — актуальные для Горького в момент их создания — концепции. История публикаций первых сказок, как нам кажется, отражает разнообразие этих концепций, что мы и попытаемся показать в этой главе.

Первое, что стоит отметить — порядок публикации не соответствует порядку создания текстов (насколько мы можем его восстановить — об этом речь пойдет ниже). Во-вторых, Горький не просто посылает первые сказки в разные журналы (что само по себе нормально и обусловлено обязательствами писателя перед разными печатными изданиями), но как будто делит тексты на тематические группы, предлагаемые разным аудиториям, сформировавшимся вокруг разных по форме, содержанию и идеологии журналам и газетам.

Писатель «выбирает», какие сказки публиковать, когда и где, что очевидно отражает его концепцию этих произведений на тот момент. Горький начинает думать и говорить про «цикл» или «серию» только в конце 1912 года, когда почти все сказки были опубликованы хотя бы один раз. До этого момента он называл их «очерки» или просто «сказки».

1.

Обычно под «Сказками» стоит дата из публикации — 1911–1912 гг. (и у исследователей нет рукописей, которые могли бы оспорить эту дату). Однако, как утверждает сам автор в 1919 г. в предисловии издании «Сказки» З. И. Гржебина, цикл «Сказки об Италии» писался в течение всех семи лет его жизни на Капри (с 1906 по 1913 гг.). Попробуем прокомментировать это утверждение и восстановить, насколько это возможно, историю создания Горьким отдельных «сказок».

Уже в день приезда в Италию, 13 (16) октября 1906 г., журналисты спросили Горького: намеревается ли он писать об Италии, подобно тому, как, находясь за океаном, писал американские очерки. Горький ответил: «У меня есть такое желание. Но прежде чем писать, я имею обыкновение долго наблюдать всё, что меня окружает. Только такое наблюдение дает мне правильные мысли. Писать ради того, чтобы писать, — этого я себе не представляю» [Il giornale d'Italia: 49].

Как показывают письма к близким (сыну Максиму, бывшей жене Екатерине Пешковой, крестному сыну З. Пешкову) и к друзьям, видно, что с самого первого момента Горький влюбился в Италию и итальянцев. Он был восхищен людьми, пейзажами, погодой, неоднократно включал в свои письма небольшие этнографические зарисовки, в которых слово «сказка» повторяется много раз. 20 октября 1906 г. он писал Пешковой: «Здесь удивительно красиво всё — природа, люди, звуки, цвета. Тебе нужно быть в Италии. Принят я здесь — горячо» [Горький 1997: 5, 220]. 31 октября 1906 года З. А. Пешкову: «Здесь удивительно красиво, какая-то сказка, бесконечно разнообразная, развертывается пред тобой. Красиво море, остров, его скалы и — люди не портят этого впечатления беспечной, веселой, пестрой красоты» [Горький 1999: 5, 225–26]. И ещё раз повторяет в письме к Пешковой 6 ноября 1906 года: «Здесь красиво, говорю, точно в сказке» [Горький 1997:5 228].

Горький в эти годы ведет активную переписку с бывшей женой и как правило в том же самом конверте помещает отдельное письмо сыну. Девятилетний мальчик уже достаточно большой, чтобы читать и писать самостоятельно, и Горький

начинает обращаться прямо к нему. В этих письмах возникают первые элементы этнографического очерка и начинает складываться материал для будущих сказок. Например, Горький рассказывал сыну: «Я живу теперь на острове Капри в Средиземном море. Здесь очень красиво, похоже на Крым, но несравнимо лучше. Погода такая, что сейчас в ноябре, когда у вас снег, здесь летают бабочки и ящерицы греются на солнце. <...> Очень разнообразны и красивы здесь рыбы — между прочим, рыбаки ловят спрутов — ты знаешь, что это такое? Пришлю тебе морскую звезду и раковин. Из окна дома, где я живу, видно Везувий, но он теперь не дымит, как раньше, хотя дня три тому назад вдруг выкинул немного лавы и камней. 1.11.1906» [Горький 1997: 5, 228].

Особая прагматика этих писем заставляет Горького не только находить новости, факты и анекдоты, которые могут интересовать и привлекать мальчика, но и подавать их в специфической, полуироничной и в то же время «сказочной» манере, ср., напр.: «Здесь Нерон кормил львов и тигров людьми <sic!>» [Горький 1997: 5, 218].

Именно с прагматикой «текстов для детей» связывает возникновение «сказок» Е. К. Пешкова, хотя, по ее свидетельству, первоначально сказки возникли в устном виде. В комментариях к письмам Горького, изданным уже в советское время, она сообщала: «Алексей Максимович любил пересказывать сыну различные сцены и эпизоды из итальянской жизни; мальчик с увлечением слушал рассказы отца. Некоторые из этих устных новелл Алексея Максимовича потом вошли в цикл “Сказки об Италии”» [Горький 1966: 9, 331–332].

Это свидетельство подтверждается замечанием самого Горького в письме бывшей жене, отправленном с Капри 4 марта 1911 г. (когда сказки только начали печататься; вероятно, в письме идет речь о свежем номере журнала с опубликованным очерком): «Посылаю для Максима “сказку” — хотя это сцена из натуры, и я тебе, должно быть, рассказал уже её»²⁶ [Горький 1997: 9, 7].

26 В этом письме Горький послал машинопись сказки III по окончательной авторской нумерации. Как правило, и впоследствии экземпляр очередной сказки, машинописный или печатный, Горький также отправлял сыну.

О том, что «Сказки» первоначально бытовали в устном виде, свидетельствуют и другие мемуаристы. Так, например, болгарский общественный деятель Р. П. Аврамов писал в письме от 11 марта 1911 г. Горькому следующее: «Получил “Сказки”. Из них только третья была мне неизвестна. Первые две Вы рассказывали нам, Ивану Павловичу и мне, на Капри <...> ещё когда я слушал их от Вас, они произвели на меня глубокое впечатление» [Горький 1971: 12, 538–563].

Мы не знаем точно, когда именно Горький писал свои сказки, никаких свидетельств того, что эти тексты существовали в письменном виде до 1910 года у нас нет. Но можно утверждать, что как минимум первые четыре сказки были уже «в творческом процессе» гораздо раньше времени их первой публикации. Это предположение основано на сведениях о реальных событиях, происходящих в Италии в 1906–1910 гг. и широко документированных в прессе и в письмах гостей писателя.

Отчасти реальная основа сказок была выявлена еще советскими учеными, К. Муратовой и Л. Быковцевой. Но нельзя не отметить, что все конкретные приведенные ими примеры относятся к 1911 или 1912 году, то есть ко времени, когда первые «Сказки» уже были опубликованы. По мнению ученых, это показывает типичность описанных Горьким случаев и никак не помогает установить точную датировку «сказок». Единственный нам известный источник, который намекает на то, что «Сказки» могли бы быть сочинены до 1910 г., это примечание в двенадцатом томе Собрания сочинений М. Горького [Горький 1971]. Автор комментариев к «Сказкам об Италии», опубликованным в этом издании, Л. Быковцева, пишет: «Спустя несколько лет после окончания работы над “Сказками об Италии” Горький утверждал, что они написаны в 1906–1913 годах. На первый взгляд, это утверждение представляется неточным. Самая ранняя публикация одной из сказок относится к декабрю 1910 г. <...> Но если учитывать время зарождения замысла и период накопления материала, то приведенное выше утверждение писателя будет вполне понятным» [Горький 1971: 543]. Быковцева, вслед за вдовой писателя Е. Пешковой считает, что первоначально сказки складывались в виде устных рассказов, которые создавались сразу вслед полученным впечатлениям. Однако примеры конкретных событий Быковцева заимствует из работы К. Муратовой «Горький на Капри».

Так, Муратова в своей книге «Горький на Капри» пишет: «Неаполитанская забастовка трамвайных служащих, длившаяся с середины августа по 3 сентября 1911 г., изобиловала эпизодами, которые напоминали то, что было изображено в первой “сказке”, опубликованной до этих событий в январе того же года. Горький, по-видимому, был свидетелем нередких подобных сцен. Вот краткие извещения о неаполитанской забастовке собственного корреспондента “Русского слова”» [Муратова 1971: 154]. И здесь исследовательница цитирует два фрагмента из газеты «Русское слово» 1911 г.: № 188, 17 августа и № 196, 26 августа:

«16 VIII В Неаполе произошла бурная забастовка трамвайных служащих. Рельсы были загромождены камнями. Забастовщики производили нападение на вагоны».

«25 VIII В Неаполе происходят бурные выступления бастующих рабочих и служащих трамвая. Дети и жены забастовщиков с целью воспрепятствовать движению вагонов ложатся на рельсы» [Там же].

Мы согласны с предположением исследовательницы о том, что забастовки в Неаполе бывали часто и проходили по схожему сценарию, а Горький просто был свидетелем одной или нескольких подобных сцен. Однако на основании ряда других свидетельств мы можем не просто говорить о том, что у сказок Горького была реальная основа, но и уточнить дату создания некоторых текстов.

Нам, как и К. Д. Муратовой, неизвестны конкретные забастовки, которые происходили бы в 1906–1910 гг. Но личные свидетельства Ю. А. Желябужского позволяют нам предполагать, что подобного рода забастовки происходили уже в 1906–1908 году, и Горький был их свидетелем. Желябужский пишет в своих мемуарах: «Также и история с трамвайной забастовкой в Неаполе, — это подлинное происшествие, которому и я был свидетелем, хотя дело происходило и не совсем так, как его описал Алексей Максимович» [Быковцева: 254].

Кроме того, гипотеза Муратовой о том, что в основу сказки Горького лег конкретный исторический эпизод (пусть и неизвестный нам точно), на наш взгляд, нуждается в уточнении. Скорее всего, Горький в своем тексте соединяет наблюдения от разных городских протестных эпизодов/событий. Так, 15 октября 1906 г., сразу после пролетарско-социалистического собрания, проводившегося в честь Горького, в Неаполе начались небольшие восстания. Горький в своих

письмах удивлялся, что никто не пострадал, хотя солдаты были готовы стрелять. В письме к жене 20 октября 1906 г. Горький пишет: «На второй день попал на митинг с Лабриола, мне устроили овацию, а когда мы возвращались с митинга, улицу загородили солдаты, раздался знакомый звук рожка — «готовься!» — толпа закричала: «долой милитаризм!» — и раньше, чем солдаты успели выстрелить, смяла их. В общем, это было красиво. Загораживали дорогу трижды — без успеха. Подрались немного, конечно» [Горький 1997: 5, 220]. И в тот же самый день, в письме к З. А. Пешкову он пишет: «А когда я возвращался с митинга, то солдатики загородили улицу, загудел рожок и — я уже подумал о нелепости умирать в Неаполе от пули итальянского солдата» [Горький 1997: 5, 220].

В сказке забастовка описана следующим образом: «В толпе раздаются возгласы: — Солдаты! <...> Легким танцующим шагом с набережной Санта Лючия идут маленькие серые солдатики, мерно стуча ногами и механически однообразно размахивая левыми руками. <...> Офицер скучно крутит усы, наклонив голову; к нему, взмахнув цилиндром, подбегает человек и хрипло кричит что-то. Офицер искоса взглянул на него, выпрямился, выправил грудь, и — раздались громкие слова команды. Тогда солдаты стали прыгать на площадки вагонов <...> и люди молча, с вытянутыми, посеревшими лицами, изумленно вытаращив глаза, начали тяжело отступать от вагонов, всей массой подвигаясь а первому.» [Горький 1971: 10–11].

Косвенным доказательством того, что одним из источников этого описания послужили беспорядки после конгресса, являются воспоминания Н. Е. Буренина. Описывая в мемуарах эту сцену, Буренин использует те же самые слова, и выражения, которые использовал и Горький в сказке (конечно, воспоминания Буренина написаны позже, но важно, что для него эти события 1906 г. и сказка Горького явно связаны друг с другом): «Наряд карабинеров, приставленных к отелю, был усилен, патрули ходили то в одну, то в другую сторону. Забавные, будто опереточные, жандармы в своих **треуголках** с пестрыми султанами, надетых поперек головы, в **коротких накидках**, в быках с **красными лампасами**, в белых перчатках, пальцы которых подчас были слишком длинны, так что руки производили впечатление птичьих лап» [Буренин: 160–163]. Горький пишет «стоит отряд карабинеров, с коротенькие и легкие ружья в руках. Это

довольно зловещая группа людей в **треуголках, коротеньких плащах, с красными**, как две струи крови, **лампасами** на брюках» [Горький 1971: 10]. Буренин продолжает описывать обитатели Неаполе: «Отличались вездесущие, пронырливые неаполитанские бездомные мальчуганы <...> Загорелая кожа сквозила то тут, то там, и казалось, что именно так и надо, — по крайней мере, одеты все по собственному усмотрению и вкусу» [Буренин: 160–163]. В сказке Горького написано «Мальчишки — полуголые дети неаполитанских улиц — скачут, точно воробьи, наполняя воздух звонкими криками и смехом» [Горький 1971: 9]. Оба автора передают чувство свободы в одежде и поведении, которое глубоко характеризует неаполитанских детей. И в конце Буренин пишет: «Тысячи людей сопровождают нас, и вдруг путь оказывается прегражденным взводам солдат и громадным количеством карабинеров. <...> Солдатам отдается команда примкнуть штыки. <...> Жутко было смотреть на Горького. Выпрямившись во весь рост, сжав кулаки, он глядел на все происходившее глазами, полными гнева, готовый, казалось, каждую минуту броситься вперед» [Буренин: 160–163].

Реальную основу двух следующих сказок установить проще.

Вторая сказка — «Дети из Пармы», о том, как пармские рабочие во время забастовки решили отправить своих детей к товарищам в другие города, чтобы дети не страдали от голода. Как рассказывает Умберто Серени, (Umberto Sereni) доцент современной истории в Университете в Удине, в его книге “Sciopero agrario del 1908” («Аграрная забастовка 1908 года»), забастовка в Парме была одной из самых важных забастовок в прошлом веке и по количеству людей (тридцать тысяч), и по насилию (во время этой забастовки произошел пожар на Бирже Труда) (см. об этом [Sereni]). Время проведения этой забастовки точно известно: она началась 1-го мая 1908 г. и длилась более трех месяцев. А дети были отправлены в Геную в конце мая — начале июня 1908 года [Meletti: 9].

Об этом сохранилось прямое свидетельство очевидца. Ю. Желябужский писал: «... так как А. М. недостаточно хорошо говорил по-итальянски, я поехал проводить его до Генуи. Там мы остановились на несколько дней, чтобы осмотреть город, в котором ни он, ни я раньше не были. Жили мы в гостинице, расположенной на площади вокзала, посреди которой стоит итальянский памятник Колумбу (уроженцу Генуи). И вот, однажды утром, выйдя на балкон,

мы увидели, что к вокзалу стекаются толпы простого народа, с оркестрами музыки и знаменами. Конечно, А. М. заинтересовался <...> мы спустились и были свидетелями той суеты, которая вам хорошо известна по рассказу» [Горький 1971: 551].

Относительно третьей сказки («Цветок») есть также свидетельство самого Горького в 1911 г., которое пересказывает К. Муратова со ссылкой на архивный источник: «Горький сообщил Е. П. Пешковой, что был свидетелем сценки, запечатленной им в рассказе о полуденном обеде мостовщиков» [Горький 1966: 9, 113].

Четвертой сказке автор дал название «Тоннель», и она рассказывает о строительстве Симплонского тоннеля (1898–1906 гг.). Для тех времен это было великое технологическое событие (это самый протяженный на тот момент железнодорожный тоннель, длиной почти 20 километров), и об этом много писалось в журналах и газетах. Открытие тоннеля (на нем присутствовал король Италии Виктор Эммануил III) состоялось в мае 1906 года, незадолго до приезда Горького в Италию, но до 11 ноября продолжалась Всемирная выставка ЕХРО в Милане, приуроченная к открытию железнодорожного сообщения Париж-Милан и пуску в эксплуатацию Симплонского тоннеля. Это означает, что, когда Горький приехал в Италию, открытие тоннеля все еще было одной из самых обсуждаемых новостей, и у Горького возникла мысль написать о его строительстве.

2.

На основании изложенного выше можно с большой долей вероятности предположить, что первые зарисовки «сказок» существовали²⁷ задолго до времени их публикации и использовались Горьким для развлечения сына и гостей, посещавших его на Капри. А. В. Луначарский вспоминал: «Я помню некоторые вечера, когда на террасе, при лампе, на которую со всех сторон слетались

27 Повторимся, мы ничего не знаем о ранних черновиках «Сказок об Италии», быть может, они утрачены, а быть может первые варианты «сказок» существовали исключительно в устном виде. В то же время очевидно, что эти тексты в том или ином варианте существовали и рассказывали гостям, о чем осталось много свидетельств, так как рассказы Горького перед гостями после ужина были почти обязательным атрибутом жизни на Капри, см. об этом: [Быковцева: 48].

бесконечное количество мотыльков, Горький, или сидя в кресле, или расхаживая на своих длинных ногах, с лицом суровым и как будто сердитым, и с глазами, утонувшими в себя, повествовал о прошлом, о каких-нибудь путешествиях своих среди молдаван, о том, как его смертным боем били мужики, о том, как он до глубины души потрясен был райской природой Кавказско-черноморского побережья, о своих учителях — от букваря до ленинской мудрости <...> Что-то вроде “Тысячи и одной ночи”, но только из сказок, правдивых сказок жизни. И, действительно можно было слушать и слушать» [Луначарский 1964: 40–41]. Интересно то, что за четыре года никаких попыток опубликовать эти тексты Горький не предпринимает, хотя это очень плодотворный в творческом отношении период его жизни²⁸. В феврале 1908 года Горький признавался Е. Пешковой: «Я еще никогда не писал так охотно и легко и в этом — вся моя жизнь» [Быковцева: 46]. И в письме к Пятницкому: «Работаю — как тысяча чертей. Спина болит, волосы лезут, ослеп» [Горький 1997: 6, 177].

Интересно попытаться ответить на вопрос, почему эти тексты так долго оставались неопубликованными? Скорее всего, причина в том, что эти рассказы Горького до определенного времени не подпадали ни под одну из его творческих задач, актуальных в это время²⁹. Хотя он и сообщил, что готов в перспективе писать очерки об Италии (подобно тому, как писал об Америке), но то, что у него получалось, явно не подходило под определение очерка. В них было сильно автобиографическое начало, но автобиография пока не очень занимает его (“Детство” Горький начнет писать позже, в 1913 году). Но в то же время эти

28 На Капри с 1906 по 1911 гг. Горький написал второй часть романа «Мать», повести «Жизнь ненужного человека», «Исповедь», «Лето», «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Детство»; рассказы «Романтик», «Мордовка»; автобиографические рассказы «Хозяин», «Случай из жизни Макара», «Рождение человека»; пьесы: «Чудаки», «Последние», «Васса Железнова». Появились очерки и статьи: «Разрушение личности», «О цинизме», «О писателях-самоучках» и др.

29 О содержании названия «сказки» мы подробнее будем говорить на следующем этапе нашей работы, но уже сейчас важно указать, что он, по-видимому, не имеет точного терминологического жанрового наполнения, поскольку выступая в 1912 г. с «Русскими сказками» (в это время уже дважды вышли отдельным изданием «Сказки» — будущие «Сказки об Италии»), Горький пишет Иорданскому: «Сказки эти для меня — новый жанр. Мне было бы очень полезно знать, в какой мере они удачны...» [Муратова 1954: 524].

тексты не были полноценными рассказами (в это время Горький работает над такими текстами как «Жизнь ненужного человека», «Городок Окуров», «Случай из жизни Макара», «Жизнь Матвей Кожемякин», «Васса Железнова»).

Поэтому он долго присматривался к этим текстам, отведя им место устного, рассказываемого в узком кругу знакомых, функционально почти «фольклорного» текста (ср. в уже цитировавшемся выше письме Пешковой: «Посылаю для Максима “сказку” — хотя это сцена из натуры, и я тебе, должно быть, рассказал уже её» [Горький 2002: 9, 7]). (Может быть и само название “сказки”, отсылающее к фольклору, отчасти связано с этой изначальной функцией — быть устным рассказом).

Почему Горький вдруг начинает целенаправленно оформлять их в готовые тексты и публиковать?

Летом 1910-го г. на Капри приехали Н. И. Иорданский с женой, М. К. Куприной-Иорданской. Супруги, редактор и издательница журнала «Современный мир», приехали с миссией: привлечь Горького к участию в новой газете «Звезда». Состоялся договор. Как Горький рассказывает в письме А. Н. Тихонову: «Вчера проводил отсюда в Россию Куприну с ее мужем Иорданским, — мне чета сия понравилась, у нее есть добрые идеи, славные намерения, и я заключил с нею союз — буду печатать у них свои оптимистичьи выдумки» [Горький и русская журналистика: 666].

«Звезда» задумывалась как легальная большевистская газета, задача которой была «распространение среди читателей идей последовательного политического и социального демократизма» [Горький и русская журналистика: 666]. Эта задача была близка Горькому, поэтому он активно участвовал в принятии решений, часто переписывался с редакцией, экономически поддерживал газету, и в итоге напечатал в ней 7 из 27 сказок из цикла «Сказки об Италии».

Первый номер «Звезды» вышел 16 (по русскому стилю 29 декабря) 1910 г., через месяц, 29 января 1911 г. в 7-м номере вышли сказки «Забастовка в Неаполе» и «Дети из Пармы»³⁰.

Но это не было первой публикацией текстов, составивших впоследствии «Сказки об Италии». Первым опубликованным текстом стала сказка под названием «Праздник», в которой рассказывается о Рождестве на Капри (впоследствии сказка № 21). Мы, как и в случае с остальными сказками, не знаем точного времени ее создания, но важно, что рождество празднуется каждый год. Горький мог бы писать ее в любое рождество в течение пяти лет — с 1906 года по 1910 год. Быковцева приводит записи А. А. Золотаревой, М. М. Коцюбинского и К. П. Пятницкого, которые были у Горького на Капри в 1910 г. В них рассказывается о типичных рождественских обычаях каприйцев. Многие элементы их воспоминаний напоминают зарисовку Горького, из чего Быковцева делает вывод о примерном времени создания этого сюжета. Однако Буренин в своих воспоминаниях «Памятные годы» описывает курьезную ситуацию, произошедшую на Капри еще в декабре 1906 г.

Нам кажутся здесь примечательными два момента: во-первых, кроме повторяющихся у всех мемуаристов обязательных для рождества ритуалов, в его рассказе есть то, чего нет у других, которые были на Капри позднее — история о мальчиках-певчих. Буренин рассказывает, как Горький заинтересовался веселыми рождественскими песенками, которые пели дети, и как просил их повторить исполнение несколько раз. Особенное внимание он обратил на одну песенку. Буренин пишет: «Вот и в Новый год хитрые мальчуганы не пошли сразу к Горькому, а так как я жил внизу, всей компанией, собравшись у моей двери, служившей одновременно и окном, начали свой шумовой концерт. На шум вышли Мария Федоровна, мисс Гариэт Брукс, <...> и конечно, сам Горький, хотя

³⁰ Как правило, внутри цикла сказки публикуются без названия, под порядковым номером. Но поскольку в разных изданиях сказки публиковались в разном порядке, использование нумерации привело бы к путанице или постоянным оговоркам. Поэтому мы по возможности будем использовать названия сказок, хотя они не всегда являются авторскими (а те из них, что были даны самим Горьким, в прижизненных публикациях то ставились, то нет). Но по крайней мере это позволит нам избежать путаницы при изложении.

вообще он никогда по утрам не отрывался от работы. <...> Мальчика-альтиста Горький сразу отметил и просил его несколько раз повторить новогоднюю песенку. Пели они и другие песни, ежегодно сочинявшиеся местными поэтами. Сам Горький вспоминает одну из них» [Буренин: 180–181]. И Буренин приводит слова именно той песни, которую можно прочесть и в сказке Горького. Это не просто дает нам косвенное доказательство того, что и эта сказка была задумана еще в 1906 году, сразу после приезда.

Но интересно и другое: публикация этого текста была приурочена к Рождеству (29 декабря), что создавало иллюзию только что вышедшего из-под пера текста, очерка, наполненного этнографическими элементами, свежих «записок из-за границы».

Приведем значительный фрагмент этого очерка:

Кончилась месса, из дверей церкви на широкие ступени лестницы пестрой лавою течет толпа — навстречу ей, извиваясь, прыгают красные змеи. Пугливо вскрикивают женщины, радостно хохочут мальчишки — это их праздник, и никто не смеет запретить им играть красивым огнем.

Немного испугать солидного, празднично одетого взрослого человека, заставить его, деспота, попрыгать по площади от шутихи, которая гонится за ним, шипя и обрызгивая искрами сапоги его, — это такое высокое удовольствие! И его испытываешь только один раз в год...

<...>

Спешно идут дзампоньяры — пастухи из Абруцци, горцы, в синих коротких плащах и широких шляпах. Их стройные ноги, в чулках из белой шерсти, опутаны крест-накрест темными ремнями, у двоих под плащами волынки, четверо держат в руках деревянные, высокого тона рожки.

<...>

Из арки улицы, как из трубы, светлыми ручьями радостно льются песни пастухов; без шляп, горбоносые и в своих плащах похожие на огромных птиц, они идут играя, окруженные толпою детей с фонарями на высоких древках, десятки огней качаются в воздухе, освещая маленькую круглую фигурку старика Паолино, его

серебряную голову, ясли в его руках и в яслях, полных цветами, — розовое тело Младенца, с улыбкою поднявшего вверх благословляющие ручки.

Старик смотрит на эту куколку из терракоты³¹ с таким умилением, как будто она для него — живая, дышит и обещает с восходом солнца утвердить «на земле мир и в человецех благоволение».

К моменту публикации этого очерка Горький прожил в Италии уже более четырех лет, но единственным его текстом, непосредственно касающимся жизни страны, была книга, написанная в соавторстве с немецким натуралистом В. Мейером, посвященная землетрясению в Мессине³². В принципе, эта первая «сказка» и могла стать началом «очерков об Италии» с этнографическим уклоном. Однако такой концентрации этнографии (описания одежды, обычаев, песен) не будет, кажется, больше ни в одной из его сказок.

Очерк был опубликован в газете «Киевская мысль»³³. В 1910 году Горькому потребовалось отблагодарить издателя этой газеты³⁴, который высылал Горькому бесплатные номера³⁵, и послать ему какой-нибудь рассказ для публикации.

31 Показательно, что описанный Горьким обычай показался цензору не только экзотическим, но и кощунственным: он исправил “куколку” на “статую”.

32 На эту книгу отозвался А. Блок: «Любой факт, сообщаемый этой книгой, производит впечатление неизгладимое и безмерно превосходящее все выдуманные ужасы современных беллетристов <...>» [Блок: 579].

33 Выходившая в Киеве с 1906 по 1918 гг. ежедневная политическая и литературная газета либерального направления. В газете печатался А. Луначарский, В. Короленко, а также принимали участие «меньшевики» Л. Троцкий, Н. Валентинов и др.

34 Горький не называет имени «издателя» (см. следующую сноску), формально издателем газеты «Киевская мысль» числился Рудольф Лубковский, владелец типографии, но истинным хозяином был сахарозаводчик Лев Бродский. По чьей инициативе Горькому посылалась газета, точно неизвестно.

35 Горький пишет об этом Иорданскому в сер. января 1911 г., предупреждая его о том, что отданные в «Звезду» рассказы посланы им также и в «Киевскую мысль» «...в ответ на любезность издателя, высылавшего мне газету бесплатно» [Горький 1997: 8, 233].

«Милостивый Государь г. Редактор! В течение 1910 года я получал бесплатно редактируемое Вами издание. Искренно благодаря Вас за любезность, оказанную мне, посылаю Вам вместе с этим письмом рукопись моего очерка. Считаю нужным указать, что одновременно рассказ послан: “Одесским Новостям”, “Южному Краю”, “Киевской Мысли” и “Нижегородскому Листку”» [Горький 1997: 8, 216].

Приближение Рождества, видимо, подсказывает писателю выбор сюжета из имеющихся у него «в запасе» (интересно, что впоследствии эта сказка никогда не будет стоять в начале цикла, Горький поместит ее только под № 21)³⁶.

В то же время, как мы писали выше, новых текстов для публикации ждал от Горького и Иорданский. И, видимо, это (вместе с опытом первой публикации) заставило Горького посмотреть на свои устные рассказы как на материал для цикла публикаций «из Италии». Но их жанр, видимо, пока не очень ясен Горькому. Первый рассказ, о котором мы написали выше, был типичным представителем этнографического очерка «из-за границы», но Горький видимо понимал, что для «Звезды» это не вполне подходящее направление, от публикаций в новом левом печатном органе ждали чего-то более остросоциального. И именно такого рода итальянские зарисовки отбирает Горький для «Звезды».

И итоге следующей публикацией Горького «из Италии» стали сказки, известные нам под названиями «Забастовка в Неаполе» и «Дети из Пармы» («Звезда», 29 янв. 1911). Эти тексты почти не содержат этнографических элементов (а те, что есть, гипертрофированы и имеют скорее условно — «сказочный», чем «итальянский» колорит), зато имеют ярко выраженный социальный пафос, ясный уже из первого названия. Выше мы писали о том, что Горький в этих рассказах опирается на увиденные им в Италии протесты. Там нас это интересовало, в

36 При жизни Горького сказки публиковались преимущественно без названий, под порядковым номером (обозначенным римской цифрой), новым в каждой публикации. При этом отдельные сказки в некоторых публикациях могли получать название (например, «Праздник», «Тоннель», «Мать», «Нунча», «Стачка», «Цветок», «Ночью» или «Пепе»). Однако в посмертных советских публикациях названия получили все сказки.

первую очередь, как возможность примерно датировать возникновение замысла сказки «Забастовка в Неаполе». Однако не может не обратить на себя внимание то, что обе сказки представляли читателям своего рода «уроки протеста» (то есть показывали пример того, *как* нужно проявлять несогласие), которые существенно отличаются от того, чему Горький учил ранее. Об этом мы будем подробно написать в пятой главе.

Опубликовав в «Звезде» две сказки остросоциального содержания, Горький делает перерыв в несколько месяцев, а потом в апреле публикует еще один «итальянский» текст, но опять с новой тематикой. Это сказка №3 по окончательной авторской нумерации, позднее также известная под названием «Цветок». В ней этнографический элемент сведен к абстрактному «нерусскому» пейзажу, а социальный компонент присутствует минимально и без политического оттенка. Эта сказка является скорее притчей по жанру и наглядно иллюстрирует идеи богостроительства, разделяемые Горьким в эти годы. В контексте нашего разговора о постепенном формировании замысла «Сказок об Италии» как единого цикла, нам кажется важным то, что для публикации этой сказки Горький выбирает третий журнал — «Новая жизнь»³⁷ (хотя безусловно мог бы опубликовать ее в «Звезде» или «Киевской мысли», продолжив начатые там темы. На наш взгляд, это косвенное свидетельство того, что «итальянские» тексты пока не существуют для Горького как части единого целого).

«Новая жизнь» — беспартийный журнал литературы, науки, искусства и общественной жизни. Первый номер вышел в декабре 1910 г. в Санкт-Петербурге и вначале не вызвал поддержки Горького. 23 декабря (5 января 1911) он писал А. В. Амфитеатрову: «Вышел журнал “Новая Жизнь”, а — зачем вышел, неизвестно!» [Горький 2001: 217]. Вероятно, скептическое отношение Горького к новому журналу было вызвано его аполитичностью. Так, А. П. Чапыгин заметил, что издателю журнала, Н. Архипову (наст. фамилия Бернштейн) «<...> было все равно — издавать ли журнал, сочинять ли книгу, или торговать мылом» [Чапыгин: 80].

37 В дореволюционной России существовало несколько печатных органов с таким названием, интересующий нас выходил в Санкт-Петербурге с 1910 года.

Однако в скором времени его отношение к журналу изменилось (в настоящее время причины этой перемены нам неизвестны), и в № 5 в апреле 1911 г. вышла очередная сказка Горького, которая впоследствии получила название «Цветок».

В сказке «Цветок» обнаруживается много общего с «Исповедью», более подробный сравнительный анализ мы сделаем в следующей части работы, где речь пойдет о самих сказках и будет предложен их анализ.

Для нашей темы важно, что Горький не публикует эту сказку в «Звезде», а находит для нее новый печатный орган, таким образом как бы сегрегируя «итальянские» сюжеты по тематическому признаку. И только в конце 1911 года у писателя возникает мысль объединить их, тогда и рождается заголовок — «Сказки», отчасти сохраняющие память об изначальном функционировании этих текстов (сказки для Максима), отчасти указывающие на их полуфольклорное бытование (многократное рассказывание без письменно зафиксированного инварианта), и отчасти, конечно, имеющее прямое пропагандистское значение («сказка ложь, да в ней намек»).

Этим первым изданием стала подборка из трех первых сказок, вышедшая в Берлине в издательстве Ладыжникова в 1911 году. Показательно, то в эту подборку не входит наиболее «этнографическая» сказка про Рождества «Праздник» (хотя в последующие издания, в который Горький включает уже все сказки, «Праздник» тоже начинает входить).

Глава 4. Горький и идеи богостроительства

1. С конца XVIII в. (со времени Французской революции) в Европе начинается эпоха глобальных изменений, затрагивающих, в том числе, религиозное сознание. Сильный социальный дисбаланс, потеря ориентиров, полный отказ от старых ценностей и ослабление связей с традициями — все это приводило к разрыву со старым миром и к метаморфозам представлений о священном. Результатом этих изменений стал перенос веры из религиозной сферы в политическую, светскую. Церковь начинает терять ценность и значение, и в то же время рождаются новые обряды и мифы. Возникающая в это время вера в революцию представляет один из вариантов такой метаморфозы священного: новые «боги» были окружены мифами и обрядами, лишь внешне непохожими на те, что совершались в церквях. С упадком христианства сакрализация переходит на человечество в целом, нацию, общество или искусство и с этими новыми божествами рождается новая богословская традиция и новые символы светского культа. По словам религиозного социолога Ж. П. Сиронно, в произведении «*Secularisation et religions politiques*»: «священное исчезает с одной стороны, но появляется снова с другой. Далеко не исчезнув окончательно, оно претерпевает метаморфозы и смещения³⁸» (цит. по [Чони 2012:51]). О переносе священного на новые объекты писал и Жюль Моннеро в книге «Социология коммунизма. Политическая мифология XIX века»: «Освобожденные энергии, которые отрываются от религиозных убеждений, переносятся на другие объекты. Это, как если бы образование нового типа сакрального случайно компенсировало утрату старых верований. Новые узы, которыми связываются люди, и которые выражают их текущее состояние, заряжены совершенно новой эмоциональной ценностью, но не беспрецедентной. Как будто священное не исчезло, а сместилось³⁹» (цит. по [Чони 2012: 52]).

38 «Il sacro si eclissa da un lato solo per riapparire dall'altro, lungi dallo sparire definitivamente, esso subisce delle metamorfosi e degli spostamenti».

39 «Le energie sciolte e liberate che si staccano dalle credenze religiose si riversano su altri oggetti. E' come se la formazione di un nuovo tipo di sacro venisse casualmente a compensare la perdita di vecchie credenze. I nuovi legami, con cui gli uomini prendono lentamente coscienza di essere legati e che esprimono la loro attuale condizione, si caricano di un valore affettivo tutto nuovo, ma non per questo senza precedenti. E' come se non vi fosse scomparsa, ma spostamento del sacro».

Эту ситуацию легко объясняют исследователи. Ю. М. Лотман в статье «Охота за ведьмами. Семиотика страха» утверждает, что во время социальных кризисов, когда будущее рассматривается с неопределенностью, люди вводят в действие защитные механизмы, которые позволяют им заново найти равновесие и приспособились к новой ситуации. В этих условиях формируется новое религиозно-философское течение, идеи которого развиваются в работах Ж.-Ж. Руссо, О. Конта, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева. В их трудах разрабатывается новая политическая религия.

В 50-х годах XIX века французский философ и социолог Огюст Конт в «Трактате о позитивной философии» и в «Позитивистском катехизисе» приписывает религии первостепенное значение в обществе. По Конту религия необходима потому, что она удовлетворяет основные потребности человека в социальной принадлежности и сплоченности с сообществом. Религия способна проникать в сферу человеческих чувств, эмоций и страстей. Конт заявляет, что общество, основанное исключительно на научно-технических отношениях, обречено на распад. Однако, Конт говорит не о христианстве, но о новой, светской религии, или, скорее, о своде моральных доктрин.

Процесс рационализации мира давал многим иллюзию доминировать в мире, не подвергаясь воздействию таинственных и трансцендентных сил. В итоге сами сторонники отказа от трансцендентности использовали для новых доктрин те же самые старые религиозные схемы. По мнению итальянской исследовательницы П. Чони, Маркс также действовал в рамках этой традиции. Он никогда не заявлял о необходимости создания новой религии, но предлагал те же схемы. П. Чони в своей книге «Un ateismo religioso. Il Bolscevismo dalla Scuola di Capri allo Stalinismo» убедительно показала то, как философия марксизма приводит Горького сначала к идеям богостроительства, а потом к культу социализма. Таким образом, этот этико-религиозный пыл становится одним из проявлений более широкого течения, захватившего русское общество с конца 19-го века и особенно распространившегося после революции 1905 года.

2. В к. XIX — нач. XX вв. в среде русской интеллигенции зарождается религиозно-философское движение, получившее название богоискательства. Оно представляло собой набор индивидуальных философий и промарксистских идеологий, характеризующихся свободным размышлением о кризисе христианства и культуры. Представителями богоискательства были философы и литераторы: Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, Н. А. Бердяев, В. В. Розанов, С. Н. Булгаков, Т. И. Буткевич, С. Л. Франк, П. С. Юшкевич, Н. М. Минский и др. Большая часть этих имен осталась в истории как имена литераторов и религиозных мыслителей, но все они на стыке веков пережили увлечение марксизмом. Это было общим местом для интеллигенции того времени, по словам Бердяева, «в последние десятилетия XIX века в российской духовной жизни Николай Чернышевский побеждал Владимира Соловьева и Федора Достоевского». Однако, как пишет тот же Бердяев, в начале XX века духовная ситуация изменилась: «Соловьев и Достоевский победили Чернышевского». [Бердяев: 221] Идеалисты-богоискатели⁴⁰ (впоследствии сформировавшиеся вокруг Религиозно-философского общества) начинают критиковать марксистские идеи, но все они (каждый по-своему) отмечают, что идеологии радикальных партий, а в особенности социал-демократов, пронизаны признаками псевдорелигии.

3. С 1900 по 1905 год представляют время прогрессивных политических интересов Максима Горького, а с 1907 года писатель активно участвовал во внутренней борьбе большевистской фракции, в том числе, на философском поприще, где он принял сторону А. А. Богданова.

40 «К этому времени русское общество уже познакомилось с некоторыми работами западных мыслителей: Э. Маха, Р. Авенариуса, И. Петцольдта, А. Пуанкаре, Я. Бермана, Э. Геккеля, не говоря уже о Ф. Ницше, А. Бергсоне, А. Шопенгауэре. В 1910 г. в России вышли книги Уильяма Джемса “Многообразие религиозного опыта” и “Прагматизм”. Отзвуки современных философских идей были ощутимы в работах многих русских авторов: В. Базарова “Анархический коммунизм и марксизм” (1906), Л. Лопатина “История новой философии” (1905-1908), В. Чернова “Философские и социологические этюды” (1907), П. Юшкевича “Материализм и критический реализм” (1908), “Новые веяния” (1910), Н. Валентинова “Философские построения марксизма. Диалектический материализм, эмпириомонизм и эмпириокритическая философия” (1908), “Мах и марксизм” (1908), М. Рубинштейна “Социализм и индивидуализм” (1909), А. Луначарского “Религия и социализм” (1908), А. Богданова “Новый мир” (1905)» [Горький 2010: 11].

Александр Александрович Богданов (настоящая фамилия — Малиновский), был одним из лидеров большевистской партии и крупнейшим идеологом социализма. Вместе с В. И. Лениным и Л. Б. Красиным он был членом большевистской финансовой комиссии и отвечал за партийной кассу. В 1906 году Богданов публикует работу «Эмпириомонизм», развивающую идеи Маркса и представлявшую собой попытку синтеза марксизма и позитивизма. Это привело Богданова к антидогматической концепции марксизма, противоположной интерпретации Плеханова и Ленина, результатом чего стала резкая критика со стороны Ленина и его полное отрицание идей Богданова. Богданова обвиняли в ревизионизме и субъективном идеализме.

Конфликт между двумя лидерами начался уже в 1905 году⁴¹, а после публикаций книги обострился и привел к расколу большевиков. Богданов возглавил левое крыло большевистской фракции, куда входили А. В. Луначарский, Л. Б. Красин, Г. А. Алексинский, В. А. Базаров и М. Горький. После 1909 года группа себя переименовала и стала называться «Вперёд».

Горький был по-настоящему восхищен деятельностью Богданова, он видел в нем крупного мыслителя и ученого, революционного деятеля и настоящего наследника философии Маркса. В течение двух лет, с 1908 по 1910 гг., писатель и философ тесно переписывались. У нас осталось более восьмидесяти писем, в которых явно указано влияние Богданова на Горького.

8 декабря 1906 года Горький пишет П. Ладыжникову про Богданова: «А. А. Богданов очень меня обрадовал своим приездом. Знаете — это чрезвычайно крупная фигура, от него можно ждать оглушительных работ в области философии, я уверен в этом! Если ему удастся то, что он задумал, — он совершит в философской науке такую же революцию, как Маркс в политической экономии. Поверьте — тут нет преувеличения. Мысль его — огромна, она — социалистична, значит — революционна, как только может быть революционна чистая мысль, взращенная опытом, опирающаяся на него. Удается ему — и мы увидим полный разгром всех остатков буржуазной метафизики, распад буржуазной “души”, рождение души социалистической. Монизм еще не имел

41 Конфликт возник вокруг вопроса об участии депутатов от партии большевиков в Государственной Думе. Ленин был за то, чтобы иметь своих депутатов в Думе, а Богданов хотел продолжать революционную деятельность без Думы (эту идею поддерживал не один Богданов - так называемые «ультиматисты»).

столь яркого и глубокого представителя, как Богданов. Он меня — просто с ума сводит! И страшно радостно» [Горький 1999: 5, 234].

Увлеченный идеями коллективизма и богостроительства, Горький многое сделал для развития его доктрины и несмотря на то, что впервые само слово «богостроительство» он употребит только в 1908 г., в его произведениях 1905–1906 гг. обнаруживается много общего с идеями Богданова и Луначарского о богостроительстве. Показательно, как в письме к Е. П. Пешковой от 19 августа 1906 года (еще из Америки) Горький комментирует некоторые идеи из романа “Мать”, над которым в этот момент работает: «Я прошу тебя — следи за сыном. Прошу не только как отец, но — как человек. В повести, которую я теперь пишу, — “Мать” — героиня ее, вдова и мать рабочего-революционера — я имел в виду мать Заломова, — говорит: В мире идут дети... идут дети к новому солнцу, идут дети к новой жизни... Дети наши, обрекшие себя на страдание за все люди, идут в мире — не оставляйте их, не бросайте кровь свою без заботы!” Впоследствии, когда ее будут судить за ее деятельность, она скажет речь — в которой обрисует весь мировой процесс, как шествие детей к правде. Детей, ты это пойми! В этом — страшное усиление мировой трагедии. Мне трудно пояснить тебе эту большую мысль в письме, она слишком сложна, она выдвигает другую, тоже очень глубокую, о роковой для людей разнице между реформатором и революционером, разнице, которая нам не заметна и — страшно путает нас» [Горький 1999: т. 5, 210]. Пару месяцев спустя, уже в Италии, на интервью-собеседовании с итальянском драматургом Акилле Торелли (Achille Torelli) Горький, вновь пускается в рассуждения, касающиеся его новой концепции. С Торелли они разговаривали о фигуре старого Луки в пьесе «На Дне» и о моральной ценности Красоты и Добра, но Горький развивает эту мысль в ключе идей богостроительства: «Я хочу, чтобы человек был действительно таким, и чтобы его деятельность была “волей к жизни”. Делать вид, что вы возвышаете только добродетели, — напрасная работа. Я хочу человека, у которого есть полное чувство свободы. Так что он может свободно мыслить и действовать. Я хочу жить, радоваться жизни, работать здесь, а не там, в загробной жизни. Вот где я чувствую и хочу достичь своего идеала: красоты. И я хочу этого не только для себя, но и для всех, чтобы все были свободными и равными, и в состоянии достичь своих идеалов. Только так я могу представить себе жизнь, которая должна быть непрерывной энергией и красотой. И именно эта красота, созданная

энергией, силой, подтолкнет слабых, ленивых людей, чтобы они могли достичь той свободы, которая делает их сознательными. Эти полные жизни, энергии, силы люди — дети Солнца, дети Красоты⁴²» [Il Giornale d'Italia: 4 novembre 1906]. Для Горького и Луначарского религия представляла собой неудержимое требование человеческой природы, необходимый социальный регулятор, и провозглашенная Ницше смерть бога означала для них не смерть священного, а его преобразование. Богостроительство было «строением бога» там, где бога нет.

Новая философия ставила перед собой задачу объединения религии с социализмом. Исследовательница Л. Спиридонова отмечает: «Социализм они понимали не как классовую борьбу с капиталом, а как творчество новой жизни, в том числе духовной, гармонизацию мира и человека» [Горький 2010: 14].

В «Исповеди» — повести Горького, ставшей манифестом богостроительства, прямо говорится о том, что народ (под которым подразумевается, естественно, рабочий народ) и есть вечный источник боготворчества: «Богостроитель — это суть народушко! Неисчислимый мировой народ! Великомученик велий, чем все, церковью прославленные, — сей бо еси бог, творяй чудеса! Народушко бессмертный, его же духу верую, его силу исповедую; он есть начало жизни единое и несомненное; он отец всех богов бывших и будущих!» [Горький 1950: 8, 342]. Но только рабочий народ, по мысли Горького, способен быть «вечным источником боготворчества» [Там же], и согласно концепции богостроительства, главным для этой концепции являлась идея «труда», «техники», «коллектива», «творчества», «прогресса».

Особая роль в этой концепции отводится детям. Функция детей в богостроительстве двойная: во-первых, сделать народ «вечным», «бессмертным» как Бог. Новое поколение людей важно потому, что продолжает бессмертную жизнь человечества и приравнивает народ Богу. Во-вторых, дети еще свободны от влияния устаревших буржуазных традиций. Они единственные, кто может основать новое социалистическое общество. «В человеке сегодняшнего дня

42 «Io voglio che l'uomo sia veramente tale e che la sua attività sia «volontà di vita». Pretendere di sublimare le sole virtù, è opera vana. Io voglio l'uomo che abbia il sentimento pieno della libertà, perché egli possa liberamente pensare e liberamente agire. Io voglio vivere, godere la vita, lavorando, qui, non lì, nell'oltretomba. E' qui che io sento e voglio raggiungere il mio ideale: il bello. E questo non lo voglio solo per me, ma anche per tutti, che voglio liberi ed uguali, e in stato di poter raggiungere i propri ideali. Solo così io so concepire la vita, la quale, per essere una continua energia è bellezza. Ed è questa bellezza, costituita dall'energia, dalla forza, che spingerà gli uomini deboli, pigri, alla riscossa perché raggiungano quella libertà, che li rende uomini, che li rende coscienti. Questi uomini pieni di vita, di energia, di forza sono figli del Sole, figli della Bellezza».

Горький подмечал черты, свойственные “новому человеку”, человеку будущего. Эта устремленность в будущее подчеркнута и образами “веселых владык земли” — детей.» [Муратова 1954: 377-380]. Это отношение к детям нашло прямое отражение в «Сказках об Италии», что было отмечено исследовательницей А.В. Науменко-Порохина в статье «Образы-символы в “Сказках об Италии” М. Горького»: «Во многих новеллах дети являются эпицентром повествования, писатель называет их то “герольдами весны”, то “первыми лучами солнца”, то “свежестью утра”, то “игрой весеннего солнца в жилах”, то “королями и хозяевами жизни”» [Науменко-Порохина: 203].

В скором времени богостроители стали продвигать свои идеи с помощью литературы для русских революционеров: в 1908 году Луначарский написал работу «Религия и социализм», Базаров написал статьи «Богоискательство и богостроительство» и «Мистицизм и реализм нашего времени». Горький закончил повесть «Исповедь» (1908), и в том же самом году написал «Разрушение личности», «Две Души» и «Человек».

Статья «Разрушение Личности» — не просто программная статья Горького этого времени, но и единственная его философская работа — изначально была предназначена для публикации в большевистском журнале «Пролетарий», но Ленин, соредактор журнала, запретил выпуск, поскольку «заметил в статье популяризацию идеи коллективизма и эмпириомонизма» [Горький 2010:16]. Тогда Горький опубликовал статью в сборнике «Очерки философии коллективизма» (изд-во «Знание», 1909) вместе с текстами Богданова, Луначарского и Базарова, каждая из которых по-своему развивала идеи коллективизма как новой идеологии будущего общества.

Богданов (хотя и неоднозначно относился к развитию идей богостроительства), считал, что социалистическая революция невозможна без образованного пролетариата и без воспитания нового поколения пролетарской интеллигенции. В соответствии с этим летом 1909 г. богостроители при непосредственной поддержке Горького создали на Капри «Первую Высшую социал-демократическую пропагандистско-агитаторскую школу для рабочих», более известную как «Каприйская школа». В школе участвовали рабочие и интеллектуалы, изгнанные или бежавшие из России после поражения первых революционных движений. Задачей Каприйской школы было создание

«Энциклопедии для рабочих», которая стала бы для пролетариата учебником по пониманию социального устройства современного общества и сводом способов участия в партийной жизни.

Официально школа просуществовала всего пять месяцев (до декабря 1909 г.) и закончилась расколом. Пять из тринадцати студентов назвали себя «ленинистами» и переехали в Париж к Ленину (который резко осуждал проект и активно способствовал его закрытию). Вскоре после этого охладились и отношения Горького с Богданом. В советском горьковедении пристрастие писателя к теориям Богданова традиционно описывается как ошибка, временное отклонение от «правильных» убеждений, то есть от идей Ленина, а произведения Горького, относящиеся к идеям богостроительства, просто игнорировались. Однако современные ученые (как российские, так и западные) не согласны с этим утверждением, считая, что и в годы советской власти Горький продолжал придерживаться ряда идей, выросших из его увлечения богостроительства⁴³.

Однако нам в первую очередь важно помнить о том, что замысел цикла «Сказки об Италии» возникает у Горького в период его увлечения идеями богостроительства, а также то, что мысль создать энциклопедию для пролетариата могла подтолкнуть Горького к выбору специфической формы для записи своих «итальянских впечатлений» — вполне в духе народной школы, которую организовал Толстой в Ясной поляне, и сказок, которые Толстой писал для этой школы.

43 См., напр.: «В годы советской власти <...> Писатель не поддерживал богдановской теории пролетарского искусства и не одобрял деятельности Пролеткульта. Тем не менее горьковская концепция мира и человека в годы советской власти носила глубоко скрытые черты эмпириомонизма: социализм как условие духовного расцвета личности, коллективизм как основа успехов в труде, «перековка» преступников, воспитание нового человека, борьба с природой и поиски секретов долголетия»[Горький 2010:19].

Глава 5. Сборник «Сказки» (Берлин, 1911): анализ основных мотивов

Рассказы, составившие цикл «Сказки об Италии» сильно отличаются друг от друга по форме и сюжету, однако, как справедливо отмечает К. Д. Муратова, «Сохранение местного колорита в рассказах о жизни итальянских бедняков не помешало Горькому сделать эти произведения гимном во славу человека-труженика и его борьбы. В характере современного итальянца читатель различных стран узнавал черты, родственные и его народу» [Муратова: 359]. Иными словами, даже если «Сказки об Италии» и родились как простые очерки с сильным этнографическим акцентом, для автора этого было недостаточно. С одной стороны, они описывают экзотическую Италию и ее удивительную природу — солнечное тепло, синее море, цветущую растительность, простых и в основном добрых людей. Но Горький — социальный писатель, и сразу превращает сказки в материал для пропаганды. К описательным элементам он добавляет социалистические идеи и догмы богостроительства. Рассказы в «притчевом» духе имеют сильный аллегорический и религиозный заряд, явную отсылку к философским религиозным теориям писателя, к богостроительству. В разных сюжетах сказок по-разному смешиваются старые легенды, газетные новости (забастовки, пролетарские протесты, материалы из судебных процессов), великие человеческие достижения и мелкие события, фрагменты итальянской жизни.

Мы сосредоточим наше внимание на первом отдельном издании сказок, которое вышло в Берлине в 1911 г. в издательстве Ладыжникова⁴⁴. Это издательство было, по сути, партийным и специализировалось на выпуске марксистской литературы. В числе прочего там часто публиковались и произведения Горького, а также писателей горьковской группы «Знание». Л.Быковцева считает, что Максим Горький передал бумажную копию сказок лично И.П. Ладыжникову, когда тот приезжал на Капри в марте 1911 г. [Горький 1971: 545]. Это были три сказки — «Забастовка», «Дети из Пармы» и «Цветок». В позднейшем авторском списке они получили номера с первого по третий, но ошибочно было бы воспринимать эти

44 М. Горький. Сказки. Berlin, I.Ladyschnikov Verlag, 1911.

номера как отражение естественного порядка их создания. Необходимо учитывать, что, как мы уже говорили в третьей главе, к моменту выхода этого сборника значительная часть сказок уже были написаны, а следовательно, Горький сделал концептуальный отбор сюжетов для первого отдельного издания.

Окончательно цикл, состоящий из 27 произведений, был опубликован в книгоиздательстве «Жизнь и Знание», пока под тем же названием — «Сказки» — в 1915 г.⁴⁵ Название «Сказки об Италии» цикл получил только в 1919 году.

Из всех произведений Горького сборник «Сказок об Италии» один из наименее изученных исследователями. Первой работой, частично посвященной «Сказкам», является книга К.Д. Муратовой «М. Горький на Капри 1911-1913», изданная в 1971 г. Спустя четыре года исследование итальянского периода жизни и творчества Горького было продолжено в монографии Л. П. Быковцевой «Горький в Италии» (1975), Быковцева также стала автором комментариев и примечаний к двенадцатому тому академического собрания сочинений Горького, содержащего, в том числе, «Сказки об Италии». В 2017 в ИМЛИ РАН вышел коллективный труд «Максим Горький и художественная культура символизма», в которой отдельный блок статей посвящен проблеме «М. Горький и Италия». Там мы нашли ценные для нас статьи Л. А. Спиридоновой «Почему “Сказки об Италии” названы сказками?» и А. В. Наumenко-Порохиной «Образы-символы в Сказках об Италии М. Горького». Все эти материалы были аккуратно изучены и широко использованы в настоящей работе.

Мы остановились в нашей работе на сборнике 1911 года не только потому, что это первое отдельное издание сказок, для которого Горький впервые осуществляет отбор текстов и выстраивает эти тексты в концептуальную композицию, хотя это, безусловно, важно для понимания истории формирования цикла. Еще необходимо отметить, что именно в этом издании впервые появляется название «сказки» (мы писали раньше, что в журнальных публикациях эти тексты публикуются без названий). Этот момент кажется нам принципиальным и перед

45 До этого «Сказки» были опубликованы отдельно в 11 разных журналах и газетах: «Звезда», «Новая жизнь», «Современник», «Киевская мысль», «Путь», «Запросы жизни», «Знание», «Одесские новости», «Русское слово», «Просвещение», «Правда».

тем, как перейти к анализу самих сказок, необходимо на нем остановиться отдельно.

Почему Максим Горький выбирает такой литературный жанр как «сказка»? И какой цели он хочет достичь этими рассказами?

По нашему мнению, существует неразрывная связь между социалистической пропагандой и литературным жанром, выбранным писателем. Сказка для Горького — способ доходчиво и в образной форме рассказать пролетариату об основах социализма. Параллельно с сюжетным уровнем (который включает в себя этнографический элемент и скорее связан с жанром очерка), Горький рассказывает «сказку» про то, как в будущем возникнет новое общество, новый человек. Реальность принимает неоднозначные очертания: от пролетарской повседневной жизни до обещаний нового мира, лучшего общества, социалистического рая на земле. Об этом пишет Л. Спиридонова: «Идея пролетарской солидарности и активности во имя построения новой жизни отчетливо слышна во многих сказках. При этом Горький выражает не расхожий марксистский лозунг “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!”, а собственное глубокое убеждение в необходимости слияния всех <...> людей в единого великого Человека, прекрасного, *внутренне-свободного*, цельного» [Спиридонова 2017: 192]. Об этом же говорит и З. Г. Минц в своей статье о раннем творчестве Горького: «Горький видит свой идеал в социализме того времени, и именно благодаря элементам социализма в сознании итальянских рабочих, их жизнь кажется Горькому чудесной сказкой»⁴⁶ [Минц: 129–136]. В итоге «Сказках», по выражению Спиридоновой, возникает «органический синтез реализма, символизма и мифотворчества»⁴⁷ [Спиридонова 2017: 195].

З.Г. Минц отмечает эту особенность еще в самых ранних произведениях Горького: идеальный мир и реальность не противопоставляются, как это происходило в произведениях романтиков, но дополняют друг друга.

⁴⁶ Здесь и далее перевод с эст. А. Еролаевой.

⁴⁷ «Реальные черты итальянской жизни сочетаются с романтическим восприятием природы и народа, а революционная идея, понимаемая Горьким по-своему, лежит на основе мифологизированной “религии социализма”» [Спиридонова 2017: 194-195].

«Условности» и «идеи» пронизывают реальный мир, поднимая его до уровня мечты и показывая то, каким должен быть идеал, воплощенный в реальной, социальной жизни: «Идеальный мир в произведениях Горького не таков <как у романтиков>. Правда заключается в том, что героические персонажи и ситуации порой представлены как сны, легенды и сказки, но скорее для того, чтобы обосновать условность в реальной жизни <...> Таким образом, в условных произведениях молодого Горького прежде всего нет противопоставления мечты (идеальный мир) и реальности (реальный мир)» [Минц: 129–136].

Однако за выбором литературной формы сказки стоит и бытовая подробность. В 1910—1911 гг. гражданская жена Горького Мария Андреева перевела с итальянского на русский двенадцать сказок из сборника «Сказ сказок» Луиджи Капуаны (Luigi Capuana, “Il raccontafiabe” 1894 года). М. Горький горячо поддерживал это начинание и активно участвовал в процессе формирования и редактирования этих материалов. В 1912 году Андреева (с помощью Горького как редактора) публиковала два сборника итальянских сказок. С большой долей вероятности можно предположить, что именно работа Андреевой повлияла на окончательный выбор этого названия для нового цикла.

Отметим и еще один немаловажный аспект. В переписке с Роменом Ролланом несколько лет спустя после написания «Сказок», в 1916 г., Горький напишет по поводу биографии молодого Бетховена (горячо любимого им композитора) важные, на наш взгляд, слова: «Наша цель — внушить молодежи любовь и веру в жизнь. **Мы хотим научить людей героизму.** Нужно, чтобы человек понял, что он творец и господин мира, что на нем лежит ответственность за все несчастья на земле и ему же принадлежит слава за все доброе, что есть в жизни» (цит. по: [Буренин:174]). Как нам кажется, эти слова прекрасно описывают цели и задачи творчества самого Горького, в том числе «Сказок об Италии». Благодаря простому языку и ярким примерам сказки Горького воспитывают душу пролетариата, подобно тому, как сказки Толстого обучали крестьян. (И здесь нельзя не вспомнить еще раз о целях, которые ставила перед собой Каприйская школа. К 1910–1911 гг. Школа перестала существовать, но ее просветительский пафос, очевидно, остался близок Горькому.) В этих сказках заложена педагогическая функция, потому что они показывают прецедент, пример, опыт другого народа. Более того, сказки Горького прямо учат рабочих, как можно

действовать в конкретной ситуации — например, как устроить забастовку без крови (мы рассматриваем сказку «Забастовка в Неаполе» именно как урок новым методам социальной борьбы за свои права, поскольку лежащая забастовка, связанная с новым движением Ганди, еще не была известна в России). Также и другие сказки учат людей не абстрактному героизму, но очень практичным вещам — например, тому, как можно спасти детей бастующих от голодной смерти. Или просто праздновать жизнь как великий дар, и научить детей быть счастливыми и верить в будущее.

«Забастовка в Неаполе»

В Неаполе, на площади Победы идет забастовка трамвайщиков. В начале толпа людей настроена против забастовщиков, но как только приближаются солдаты, народ встает на сторону бастующих и вместе с ними ложится на рельсы в знак протеста. В итоге забастовка успешно заканчивается (хотя об этом читателю не говорится прямо) и скоро трамваи начинают вновь работать.

Для начала отметим, что этот текст (открывающий цикл, как бы «вводящий» читателя в него) начинается с точного пространственного обозначения, которое вводится уже в название рассказа: Неаполь, и подхватывает и развивается в первом предложении рассказа:

В Неаполе забастовали служащие трамвая: во всю длину Ривьеры Кияия вытянулась цепь пустых вагонов, а на площади Победы собралась толпа вагоновожатых и кондукторов — всё веселые и шумные, подвижные, как ртуть, неаполитанцы⁴⁸[Горький 1971:9].

Такая густота экзотических топонимов (ниже будет упомянута еще набережная Санта-Лючия) помогает прямо ввести читателя в «итальянский мир». Но при этом не может не обратить на себя внимание то, что время действия рассказа при этом остается максимально абстрактным: невозможно определить ни время года, ни время дня, ни даже то, как долго длится забастовка. Это характерно и для других «сказок»: писатель уделяет большое внимание топографии итальянских островов, городов и поселков, дает точные обозначения мест действия, но время

48 Далее в тексте мы цитируем сказки по книге: «М.Горький Полное собрание сочинений художественные произведения в двадцати пяти томах.» Том двенадцатый. Москва 1909-1917. Поэтому будем указывать только страницу.

упоминается довольно редко и всегда дается через описание природных объектов (положение солнца, луны или звезд), либо — если речь идет о времени года — при помощи указаний на религиозные праздники (такие как Рождество или Пасха). Единственное исключение находится в сказке «Цветок», начинающейся следующим образом: «Душный полдень, где-то только что бухнула пушка...» (17) (время мы здесь узнаем именно потому, что бухнула пушка).

Главный персонаж в сказке — толпа людей, веселая и шумная, «подвижная как ртуть» (9). Толпа довольно разнообразна: в ней «приказчики, мастеровые, мелкие торговцы» (9). Есть и бедные люди, и богатые, и солидно одетые. Есть и «философы», как иронично называет их Горький, которые комментируют происходящее: «— Э, синьор! А как быть, если не хватает детям на макароны?» (10). На площади люди ругаются и кричат, «звучат сердитые слова, колкие насмешки, непрерывно мелькают руки, которыми неаполитанцы говорят так же выразительно и красноречиво, как и неугомонным языком» (9). В остальном толпа звучит, как будто какой-то инструмент: «глухо гудит, раздаются голоса, пугливо зовущие мадонну, некоторые мрачно ругаются, взвизгивают, стонут женщины...» (11). И в конце концов люди «подмигивают, улыбаются, добродушно ворчат» (12). Народ превращается в живой независимый организм, который больше не является просто суммой своих компонентов, но берет на себя другую роль и получает свой собственный индивидуальный статус.

Среди людей в толпе можно выделить юношей («диких и веселых», прыгающих как резиновые мячи, или скачущих, «точно воробей, наполняя воздух звонкими криками и смехом»), забастовщиков (однообразно одетых, мрачных и решительных, они «напоминают стаю волков, окруженную собаками») и карабинеров, которые изображены как «довольно зловещая группа людей». Они грозные, потенциально опасные с их «коротенькими и легкими ружьями в руках» (10). Но вдруг появляются солдаты — маленькие, одетые в серую форму и похожие на серые бусинки, когда они рассыпаются вдоль вагонов. Горький специально называет их «солдатики», чтобы подчеркнуть, что они маленькие и похожи на игрушки, которые не пугают толпу, так как выясняется, что у них нет приказа стрелять в людей. Горький прямо сравнивает их с заводными игрушками, и кроме того «игрушечность» подчеркивается и многочисленными эпитетами, которые скорее связывают солдат с неживыми механизмами, чем с людьми:

«Легким танцующим шагом с набережной Санта Лючия идут маленькие **серые солдатики, мерно стуча** ногами и **механически однообразно** размахивая левыми руками. Они **кажутся сделанными из жести** и хрупкими, как заводные игрушки. Их ведет красивый высокий офицер, с нахмуренными бровями и презрительно искривленным ртом, <...> солдаты, **точно серые бусы, рассыпаются** вдоль их <то есть вагонов — Л.П.>» (10).

Только в конце сказки, когда забастовка заканчивается, солдаты оживляются и как бы «оживают» — их действиям вновь возвращена непосредственность, характерная для живых людей: «Пятеро солдат с площадки первого вагона смотрели вниз на груды тел под колесами и — хохотали, качаясь на ногах, держась за стойки, закидывая головы вверх и выгибаясь, теперь — они не похожи на жестяные заводные игрушки» (12).

Как отметила Л. Спиридонова в статье «Почему “Сказки об Италии” названы сказками», «Горький постоянно использует в сказках прием одушевления неживого, характерный для русской народной сказки» [Спиридонова 2017:189]. Мы согласны с исследовательницей, но добавим, что, по-видимому, не только русские сказки и русский фольклор, но и литературная сказка эпохи романтизма являлась моделью для Горького. В том числе, в сказке немецкого писателя Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король»⁴⁹ важной действующей силой является армия оживающих игрушечных солдатиков, которые помогают Щелкунчику в борьбе против короля мышей. В Гофманской мифологии оловянные солдаты, часы, куклы и механические предметы превращаются в живых существ. Мари и Фриц, дети из сказки Гофмана, совершенно прекрасно осознают, что граница между живым и неживым является хрупкой и неустойчивой, и принимают это как факт.

Например:

49 «Щелкунчик и мышиный король», опубликованная в 1816 году, является традиционным примером “Kunstmärchen”, то есть литературно-философской сказки, сильно отличающейся от фольклорной сказки “Volksmärchen”. Щелкунчик — одна из самых известных рождественских сказок в немецкой литературе, она входит в сборник «Серапионовы братья».

Когда у Штальбаумов начинали капризничать и переставали петь какие-нибудь часы, всегда приходил крестный Дроссельмейер, снимал стеклянный парик, стаскивал желтенький сюртучок, повязывал голубой передник и тыкал часы колючими инструментами, так что маленькой Мари было их очень жалко; но вреда часам он не причинял, наоборот — они снова оживали и сейчас же принимались весело тик-тикать, звонить и петь, и все этому очень радовались» [Гофман: 4].

В глазах Мари часы — какое-то живое существо, которое заболевает, капризничает и перестанет петь и тогда нужно звать «доктора», чтобы их лечили и они снова радостно запели. В любом случае, эти автоматы, независимо от того, помогают они или мешают героям, всегда вызывают у людей чувства страха, угрозы и удивления, и именно к этой традиции отсылает Горький своими солдатами.

Таким образом, создается контраст между солдатами, неодушевленными игрушками, и живыми и естественными людьми, шумными и настоящими. В сказке у людей преобладают животные инстинкты (что постоянно подчеркивается их сравнением с разными животными), и именно поэтому они так отличаются от механических заводных солдатиков. Неаполитанские забастовщики напоминают «стаю волков, окруженную собаками», так что «в ответ на возгласы толпы — сурово огрызаются» (9). Мальчишки «скачут, точно воробьи» (9), а потом ложатся на рельсы «свертываясь калачиком, точно озябшие собаки» (12). Юноша «маленький, ловкий, как обезьянка» (11). Забегая вперед, отметим, что эта особенность является общей для всех трех сказок, о чем подробнее мы будем писать ниже. Здесь же важно заметить, что только в конце рассказа, когда забастовка заканчивается, солдаты принимают человеческий облик и становятся частью толпы.

Особого анализа требуют музыкальные образы в этой сказке, и — шире — вообще звуки, которые играют большую роль в сюжете. Описываемый мир полон звуков, которые сливаются в единое, почти музыкальное произведение, что подчеркивается прямым сравнением города с органом «Город <...> поет как орган» (9). Звучащая мелодия меняется в течение всего действия, начинается она как веселая и легкая, потом затихает и следом становится грозной, проходит через

кульминацию и в конце опять “allegro”. Через звуки, крики и шум писатель передает общее настроение толпы. Например: «толпа вагоновожатых и кондукторов — все веселые и шумные» (9), «швей сердито и громко порицают забастовавших. Звучат сердитые слова, колкие насмешки, непрерывно мелькают руки, которыми неаполитанцы говорят так же выразительно и красноречиво, как и неугомонным языком» (9). «Мальчишки <...> наполняя воздух звонкими криками и смехом» (9). «Город <...> поет как орган. Волны бьют в камень <...> точно бубен гудит» (9). «Раздраженные возгласы толпы» (9), «Перебранка, насмешки, упреки и увещевания — все вдруг затихает» (9), «В толпе раздаются возгласы: Солдаты! Слышен насмешливый и ликующий свист по адресу забастовщиков, раздаются крики приветствий <...> становится тише» (10). «Толпе показалось это смешным — вспыхнул рёв, свист, хохот, но тотчас — погас» (11). «глухо гудит, раздаются голоса, пугливо зовущие мадонну, некоторые мрачно ругаются, взвизгивают, стонут женщины...» (11). «Человек в цилиндре орет что-то рыдающим голосом» (11), «веселые шумные люди <...> бросались на землю, смеясь, строили друг другу гримасы и кричали офицеру, который, потрясая перчатками под носом человека в цилиндре, что-то говорил ему, усмехаясь, встряхивая красивой головой» (11), «добродушно ворчат» (12). Почти в каждом предложении мы найдем указание на звуки, которые сопровождают действие. А сам Горький, как настоящий дирижер оркестра, стоит на каком-то высоком постаменте, прямо на самой главной площади, он смотрит на своим «инструментам», и наблюдает за происходящим событием. Точка зрения автора находится где-то вверху, иногда где-то на высоте птичьего полета, иногда приближаясь, но всегда охватывая всю описываемую сцену. Это становится понятно из того, как автор описывает море, как далеко он видит, когда именно он замечает, откуда идут солдаты.

При чтении сказки возникает ощущение, что читатель слушает мелодию. Ее состав сложен: есть звуки города (свист, крик, смех, шаги, сюда же отнесем и звуки речи) и природы (моря, пальм, движущихся ветром). Вместе, город и природа, гармонично сочетаются между собой и создают божественную симфонию: «Город, похожий на старую гравюру, щедро облит жарким солнцем и весь поет как орган; синие волны залива бьют в камень набережной, вторя ропоту и крикам гулками ударами, — точно бубен гудит» (9). Этот образ, на наш взгляд, представляет собой идейный центр не только этой сказки, но всего

анализируемого нами миницикла в целом: он будет еще раз повторен в «Цветке», в самом его финале: «город гудит и море поет» (19). Получается, что итогом описываемых Горьким «действий» — маленьких бытовых сценок — становится шаг в сторону достижения мировой гармонии, которая выражается в тексте изображением «симфонии» звуков города и природы. Очень важно, что это повторяющийся мотив и в «Забастовке», и в «Цветке», поскольку это позволяет говорить о некоторой идейной доминанте первых сказок.

Отдельно нужно сказать и о цветовых метафорах в этом тексте. В произведениях раннего Горького цвета имеют сильный символический заряд (о чем, например, говорит К. Д. Муратова, обращаясь к “Сказкам об Италии”). Но удивительно скорее то, что в этой сказке цветов скорее мало, чем много. Экзотическая южная природа почти не попадает в описание, действие происходит в крупных городах и изображаемая картина скорее монохромна, что подчеркивается сравнением ее с гравюрой: «Город, похожий на старую гравюру...» (9). Хроматический диапазон практически сведен к минимуму, упоминаются лишь три основных цвета: красный, синий и желтый. (В целом, цветовая палитра не только бедна, но и не натуралистична). В остальном во всем главенствует серый цвет: он используется, чтобы охарактеризовать солдат, толпу и забастовщиков.

Рассмотрим эти случаи отдельно: серый цвет солдат связан с тем, что они похожи на заводные игрушки. Но серый цвет толпы зрителей, которая еще недавно характеризовалась как пестрая, серебристая, «подвижная как ртуть» (9), связан скорее не с реалистическим цветом их одежды, но, скорее всего с «настроением» толпы. Серая — значит нейтральная, не принимающая ничью стороны. Именно такой некоторое время оставалась толпа, наблюдавшая за действиями забастовщиков и поведением солдат.

Кончается сказка тем, что трамвай снова начинает работать и в руках людей появляются билеты — красные и желтые: «Люди, протягивая им красные и желтые бумажки, подмигивают, улыбаются, добродушно ворчат» (12). Это внезапное изменение хроматической гаммы очень символично. Подобным образом в сказке про детей из Пармы серый цвет — цвет пепла и пыли — будет поглощаться яркими красками толпы, что символизирует радость и победу (о чем будет сказано ниже).

В итоге забастовка мирно закончится. Этот факт не может не обратить на себя внимание тем, что эта сказка представляет читателям своего рода урок протеста, то есть показывает наглядный пример того, как можно (и, видимо, нужно) проявлять несогласие. И этот «урок» существенно отличается от того, чему Горький учил ранее. Еще в 1904 г. Горький пишет о неизбежности (и даже необходимости) кровавых последствий революции. См. его позицию в связи с избиением полицией студентов в декабре 1904 года: «...все идет как следует и вполне прилично. Жизнь устроена на жестокости, ужасе, насилиях, — она требует для переустройства холодной, разумной жестокости и все! Убивают? Надо убивать. Иначе — что же поделаешь? Идти к графу Толстому и ждать вместе с ним, когда одряхлеют звери, а рабы — их законный корм — будут съедены?» (цит. по: [Басинский: 269]). Подобные же мысли высказываются им в очерке «9 января», посвященном Кровавому воскресенью (1906 г., дописан уже после приезда в Италию).

Для понимания динамики концепции Горького показательным, что очерк «9 января» пишется им уже в Италии, после того как Горький стал свидетелем первых итальянских протестов. По его письмам, отразившим эти протесты, видно, что Горький воспринимает происходящее в Италии в той же парадигме, что и события Кровавого воскресенья: «<...> когда мы возвращались с митинга, улицу загородили солдаты, <...> — толпа закричала: “долой милитаризм!” — и раньше, чем солдаты успели выстрелить <курсив здесь и далее наш. — ЛП>, смяла их. В общем, это было красиво. Загораживали дорогу трижды — без успеха. *Подрались немного, конечно*» [Горький 1997: 5, 220]; «<...> солдатики загородили улицу, загудел рожок и — я уже подумал о нелепости умирать в Неаполе *от пули итальянского солдата*» [Горький 1997: 5, 220].

Однако в этой и следующей сказках нам показано совсем иное: сцены вполне мирного протеста, «уроки» того, как можно отстаивать свою позицию, при этом не доводя ситуацию до кровавого конфликта. Это подрывает представление о том, что итальянские очерки Горького были зарисовками с натуры, и кажется нам очень примечательным и заслуживающим рассмотрения в контексте динамики политических взглядов Горького. Описанный им способ выражения протеста (лежачая забастовка) напоминает средства борьбы ненасильственным сопротивлением, получившей распространение в связи с деятельностью

индийского политического и общественного деятеля, идеолога движения за независимость Индии, Махатмы Ганди. В 1906–1913 гг. в Южной Африке Ганди впервые вступил в борьбу за права индийцев, используя новую концепцию, получившую название «сатьяграха»⁵⁰.

«Дети из Пармы»

В Парме забастовка. Рабочим стало трудно жить, и тогда они решили отправить своих детей товарищам в Геную, чтобы дети не страдали от голода. Время действия в сказке не указано, хотя мы точно знаем, что события происходили в последние дни мая 1907 г. (так как они получили широкий резонанс в прессе). В Генуе, на площади возле вокзала собралась большая толпа людей: «преобладают рабочие, но много солидно одетых, хорошо откормленных людей. Во главе толпы — члены муниципалитета» (13). Это маленькая, но очень важная деталь, потому что, в отличие от прошлой сказки, члены муниципалитета с флагами и рабочие организации вместе со всеми тоже участвуют в мероприятии, и даже находятся во главе толпы. Простые люди и городские власти одинаково сочувствуют голодающим детям и стоят рядом, встречая их. Горький понимал, что для русского читателя это единение будет удивительным (мы помним, что они встречают детей забастовщиков), и он старается подробно описать его: «...над их головами колышется тяжёлое, искусно вышитое шелком знамя города, а рядом с ним реют разноцветные знамена рабочих организаций» (13). Атмосфера на площади веселая, живая: «На балконах и в окнах домов — женщины с цветами в руках, празднично одетые фигурки детей, точно цветы» (13). Собравшиеся люди нетерпеливо ждут, и в воздухе витает чувство предвкушения. Наконец большой локомотив медленно заезжает вокзал и останавливается, оттуда выходят дети и идут навстречу толпе, держась за руки, маленькие, пыльные, усталые.

В описание детей два раза повторяется прилагательное «мохнатые», ведь для автора важно подчеркнуть их «естественность», близость к миру природы. Поэтому, как и в предыдущей сказке, в описании детей будут доминировать

⁵⁰ В связи с этим, конечно, перед нами встанет вопрос о распространении идей Ганди в России в это время, о его переписке с Толстым и — в целом — о соотношении его идей с концепциями Толстого (тем более примечательно, что Горький в 1904 г. в процитированном выше письме к Андреевой сам апеллирует к Толстому).

сравнения с животными: «Они полуодеты и кажутся мохнатыми в своих лохмотьях, мохнатыми, точно какие-то странные зверьки» (14). Но при этом — по контрасту с пестрой и цветной толпой встречающих — дети будут ассоциироваться с серым цветом. И это не просто цвет их одежды («...человека лет семи от роду, в деревянных башмаках и серой шляпе до плеч» (15)), но и сами они сероватые, нездоровые, голодные («...девочку лет шести, серенькую, точно мышь» (16), или «по этим худеньким, острым и голодным личикам» (13)). Это помогает полностью ощутить весь контраст между бледными, усталыми, голодными детьми и разноцветной толпой «солидно одетых, хорошо откормленных людей» (13) и «празднично одетыми фигурками детей, точно цветы» (13), которые их ждут.

Как только на площади появляются дети, оркестр начинает играть гимн Гарибальди. С точки зрения итальянских реалий, в этом нет ничего удивительного: этот гимн был невероятно популярен после унификации Италии. Вполне возможно, что Горький неоднократно слышал его на улице (напомним, в 1907 году в Италии отмечалось 100-летие со дня рождения Гарибальди). Однако у этого гимна есть яркий социальный посыл⁵¹.

Л. Быковцева отметила по поводу упоминания гимна в этой сказке: «Во второй сказке оркестр музыкантов встречает детей из Пармы гимном Гарибальди — походным маршем волонтеров-краснорубашечников, рожденным в знаменательном 1860 году. И в мощном реве медных труб как бы слышатся далекие отзвуки грандиозных битв периода Рисорджименто — героических войн итальянского народа за национальное освобождение и объединение страны. В этой же сцене собравшаяся на площади толпа — сотни людей “звуками одной груди”, вместе с призывами “Viva Italia!” (“Да здравствует Италия!”), “Viva il socialismo!” (“Да здравствует социализм!”), кричат: “Evviva Garibaldi!” (“Да здравствует Гарибальди!”). Эти лозунги не только приближают то, что стало историей, но с дистанции времени сильнее подчеркивают значение давно прошедших событий и связь с ними, преемственность национально-

51 Интересно отметить удивительную способность этого гимна приспосабливаться к разным идеологиям: последовательно он становится символом сначала социалистов, потом фашистов, а потом партизан.

общественного и социального развития сегодняшнего дня. Прямую закономерную связь, через подъемы и спады народного движения — от первого этапа освободительной борьбы к уже начавшемуся неудержимому выходу на историческую арену новой пролетарской силы. Так диалектически подходит писатель ко времени, к жизни, к сегодняшнему дню» [Быковцева 1975: 263].

Не ставя под сомнение выводы исследовательницы, мы хотим также обратить внимание на то, что у этого гимна был и русский текст, с недавних пор знакомый читателям Горького. Под названием «Гимн гарибальдийцев» он появился в 1906 г., в октябрьской (X-ой) книге товарищества «Знание», идейным руководителем которого был Горький, и скорее всего связан с приездом Горького в Италию в начале этого же месяца. Можно предположить, что Горький заказывает перевод гимна сразу по приезду в Италию (или перед самым приездом, но когда Италия уже ждет его). Автором перевода был А. П. Колтоновский, российский поэт и переводчик. Не ставя перед собой, цели провести анализ этого перевода, остановимся на первой строфе и рефрене (см. Приложение 3). При сопоставлении подстрочника и перевода хорошо заметны слова, которых нет в оригинале: «братья», «отчизна», трижды повторенное «вперед!», и они имеют очень четкие коннотации с российской революционной лирикой. Такой, например, как «Рабочая Марсельеза», слова для которой написал П.Л.Лавров:

Мы пойдём к нашим страждущим братьям,
Мы к голодному люду пойдём,
С ним пошлём мы злодеям проклятья —
На борьбу мы его поведем.

Припев:

Вставай, поднимайся, рабочий народ!
Вставай на врага, люд голодный!
Раздайся, клич мести народной!
Вперед, вперед, вперед, вперед, вперед!

В этом контексте даже относительно точно соответствующие оригиналу слова начинают звучать по-революционному (напомним, гимн гарибальдийцев был посвящен освобождению Италии от иностранного вторжения, а не классово борьбе): «вставай» (в итальянском скорее «восстань»), «знамя» (в итальянском тексте использовано нейтральное слово “bandiere”, у которого есть более высокий синоним “vessillo”, обозначающий именно военное знамя), «иго» (интересно, что согласно Корпусу русского национального языка только после 1905 года слово «иго» — ранее обозначавшее почти исключительно иноземных захватчиков — в русской поэзии начинает использоваться также в значении «рабское иго», ср., напр., в стихотворении М.О.Цетлина «Проклятие вам, наступившим на грудь»:

Сыновнею ей нанесли вы рукой

Кровавые раны <...>

Чтоб родина рабское иго свое

С покорностью рабской сносила.

Исполнение гимна Гарибальди выполняет в рассказе кульминационную роль: услышав его, дети преображаются в единый организм: «на секунду подаются назад и вдруг — как-то сразу вытянулись, выросли, сгрудились в одно тело и сотнями голосов, но звуком одной груди, крикнули: — Viva Italia! Evviva Garibaldi!» На это толпа отвечает: — Да здравствует молодая Парма!» (14). Момент слияния детей и толпы показан как растворение серого цвета в цветной, яркой толпе (вспомним о символическом значении этого цвета в произведениях раннего Горького, напр., знаменитое выражение “свинцовые мерзости жизни” из его повести “Детство”): «...< дети > серым клином врезаюсь в толпу и исчезаю в ней» (14). Эта встреча глубоко символична, еще и потому, что показывает не только победу добра над злом (условно так можно обозначить значения, стоящие за цветовыми символами⁵²), но и момент соединения прошлого, настоящего и будущего. Тот мир, из которого прибыли дети (где «Хозяева не уступают» и уже «дети начинают хворать от голода» (14)) воплощает собой прошлое, встречающая их пестрая толпа — настоящее, а сами преображенные дети — будущее. Контраст между старым и новым миром несколько раз подчеркивается в тексте: «— В наше

52 Мы не имеем в виду, конечно, что дети сами воплощают собой зло. Их серый цвет — следствие отношения к ним того мира, из которого они прибыли.

время об этом не думали! <...>» — спокойно рефлексировал старик в толпе. «— А — так просто... —Да! — Это просто и умно» (14), — кто-то ему отвечает (последняя реплика касается идеи приютить у себя голодающих детей). Этот маленький диалог содержит идею о том, что на площади совершается чудо не по воле Бога, а совершенное людьми для людей (и в этом можно увидеть отражение идей богостроительства).

С этим совершающимся на наших глазах чудом связана и следующая сцена со старухой с лицом Бабы-Яги. Темная и уродливая, горбатая и седая, «...женщина с лицом бабы-яги и жесткими серыми волосами на костлявом подбородке стоит у подножия статуи Колумба и — плачет, отирая красные глаза концом выцветшей шали. Темная и уродливая, она так странно одинока среди возбужденной толпы людей...» (15). Горький никак не объясняет этого персонажа — почему она плачет и что она символизирует, однако ее контрастность веселой возбужденной толпе очевидна и бросается в глаза. Мы можем только предположить, что она представляет собой прошлое, тот мир, который на наших глазах перестает существовать, потому что его побеждают простые и умные *коллективные* решения. Действительно, в Генуе, в этом «настоящем» мире все блестит, сверкает: «все стало праздничным, все ожило» (14), даже «серый мрамор расцвёл какими-то яркими пятнами» (14), (обратим внимание здесь на еще один пример поглощения *серого* ярким цветом, очевидно так же полный символизма), «музыка едва слышна в шуме, смехе и криках» (15). «Всюду веселые возбуждение, праздничные лица...» (15), «блестит золото кистей, бахромы и шнурков, блестят копы на древках, шелестит шёлк, и гудит, как хор, поющий вполголоса, торжественно настроенная толпа людей» (13).

Даже само здание вокзала, кажется, хочет участвовать в общем празднике и обнять людей: «Вогнутым полукругом стоит тяжелое мраморное здание вокзала, раскинув свои крылья, точно желая обнять людей» (13). Это противоречит общепринятому романтическому представлению о городе как о негостеприимном месте, тюрьме для человека.

Скажем еще о цветовой трансформации, которая происходит с персонажами сказки в ее финале. Как только дети становятся частью толпы, они как бы оживают (здесь нельзя не вспомнить предыдущую сказку, где также происходило

«оживание» солдат) — перестают быть серыми и серьезными. Контакт с новым миром имеет моментальные последствия для их внешнего вида и поведения. Они улыбаются и буквально бросают все, что напоминает прошлое, как, например, старую серую шляпу: «Идет черноволосая генуэнка, ведя за руку человека лет семи от роду, в деревянных башмаках и серой шляпе до плеч. Он встряхивает головенкой, чтобы сбросить шляпу на затылок, а она все падает ему на лицо, женщина срывает ее с маленькой головы и, высоко взмахнув ею, что-то поет и смеётся, мальчуган смотреть на нее, закинув голову, — весь улыбка, потом подпрыгивает, желая достать шляпу, и оба они исчезают» (15-16). Следом идут мужчина с девочкой на плече и женщина с мальчуганом «рыжим как огонь» — если девочка еще «серенькая, точно мышь» (16), то мальчуган уже не серый и пыльный, но живой и пестрый, горячий как огонь. Сказка заканчивается карнавалом: «На площади остаются смятые цветы, бумажки от конфет, веселая группа факино <...> А из улиц, точно из огромных труб, красиво льются веселые крики людей» (16).

Помимо людей в сказке важную роль также играет громадная мраморная фигура Христофора Колумба. Это важный исторический персонаж, связанный с Генуей (его статуя действительно стоит на вокзальной площади), но Горькому важно то, что Колумб открыл путь к новому миру: «как все великие мечтатели» (13), Колумб «пострадал за то, что верил, победил потому-то верил», ведь «побеждают только верующие» (13). Горький не мог найти лучшего символа нового мира и новой жизни. Но для характеристики творческого метода итальянских сказок очень показательным, что памятник Колумбу является переосмысливаемой этнографической подробностью.

«Цветок»

Третья и последняя сказка первого издания принципиально отличается от предыдущих по форме. Хотя ее сюжет очень прост, этнографический элемент в ней сведен к абстрактному «нерусскому» пейзажу, а социальный компонент присутствует минимально и без политического оттенка. Эта сказка является скорее притчей по жанру и наглядно иллюстрирует идеи богостроительства, разделяемые Горьким в эти годы, ведь она наполнена отсылками к библейским текстам.

В обычный южный день, в полдень, рабочие прекращают работу, чтобы пообедать. Во время обеденного перерыва люди спешат на берег моря, чтобы искупаться, счастливые как дети. «Пыльные, потные люди, весело и шумно перекликаясь, бегут обедать, многие спешат на берег и, быстро сбросив серые одежды, прыгают в море <...> радостные крики освеженного тела, громкий смех и визг ребятишек...» (17). На тротуаре четверо мостовщиков собираются обедать на обочине в тени дома. Один из них, старик, внимательно режет ножом хлеб, следя, чтобы все куски были одинаковые. У него длинный нос попугая и большая, апостольская голова, где торчит колпак с кистью. Рядом с ним двое мостовщиков сидят и дремлют, а четвертый «лежит, вверх грудью, бронзовый и черный, точно жук» (18). Они все серые от пыли и как будто осыпаны пеплом. Из дома выходит мальчик и приносит им фляску вина, случайно проливая немного красных капель на пыльную дорогу. Старик делает ему замечание, а потом медленно наливает вино из фляски в чашку под жаждущим взглядом остальных рабочих: «четыре пары глаз любуются игрою вина на солнце, сухие губы людей жадно вздрагивают» (18). Маленькая девочка, вместе с матерью проходящая мимо, поет мелодии: «О, ма, о, ма, о, миа ма-а...» и неожиданно бросает алые цветы в чашу вина. Мостовщики вздрогнули, сердито вскинули головы, но старик продолжает то, что кажется настоящим обрядом: «он тяжело поднялся на колени и, поднося стакан ко рту, успокоительно, серьезно говорит: «“Дар ребенка — дар Бога... <...> Будь красивой, как мать, и вдвое счастливая...”» (19). И пьет из чаши вина длинный глоток. Девочка продолжает свою песенку, мать улыбается, кланяется и вместе с ней уходит. Сказка заканчивается следующим образом: «Поет море, гудит город, ярко сверкает солнце, творя сказки» (19).

В тексте много прямых сопоставлений описываемых событий с религиозным действием. Так, город сравнивается с «богато расшитой ризой священника» (17), звуки города «богослужебные» (17), «город — храм» (17), «работа — молитва Будущему» (17), радостные крики прыгающих в море людей — «веселая жертва» солнцу, у старика «апостольская голова» (18) и он сам весь «покрытый пылью, точно пеплом осыпан» (18), капли вина падают на землю «кроваво сверкая» (18). Тема жертвы продолжена в следующей сцене: старик режет хлеб ножом, но, увидев, что у мальчика течет вино из фляски, кладет хлеб и нож на грудь лежащего рядом (отдыхающего) юноши. Это прямо отсылает нас уже не просто к

«религиозной жертве», но к известному сюжету из Ветхого завета — жертвоприношению Исаака. Примечательно, что в 1910 г. Ю. Желябужский снял серию постановочных фотографий на Капри с участием Горького, среди них — разыгранный сюжет «Жертвоприношение Исаака», видимо, повторяющий мизансцену картины Рембрандта (см. Приложение 4). Также к конкретному библейскому персонажу отсылает и образ проходящей мимо женщины. Прочитируем ее описание в сказке:

Идет женщина в бледно-голубом платье, на ее черных волосах золотистый кружевной шарф, четко стучат высокие каблуки коричневых ботинок. Она ведет за руку маленькую кудрявую девочку; размахивая правой рукой с двумя цветками алой гвоздики в ней, девочка качается на ходу, распевая: — О, ма, о, ма, о, миа ма-а...» (18).

Эта женщина явно проецируется на образ Богородицы, и даже можно указать и более конкретный источник — известную картину Леонардо да Винчи «Мадонна с гвоздикой» (1478), на которой изображена Богородица в светло-голубом платье с золотым шарфом и гвоздикой в руке (или картину Рафаэля 1506 г. варьирующую этот же сюжет, хотя на ней золотой шарф не так заметен, однако у Рафаэля цветы в руках и у младенца, и у матери). Эта картина является одним из вариантов иконографического сюжета, хорошо известного и православной церкви («Богородица — неувядаемый цвет»), но именно эта работа Леонардо (хранящаяся в Старой пинакотеке Мюнхена) могла привлечь внимание Горького на рубеже веков, поскольку была внезапно найдена и атрибутирована в 1898 году⁵³. В любом случае обе эти картины (и другие варианты этого сюжета в западной живописи) представляют собой момент особо близкого, очень *человеческого* общения матери и младенца (см. приложение 5).

Явный религиозный подтекст этой сказки показывает, что она тесно связана с идеями богостроительства, которые, как мы указали выше, Горький разделял в эти годы. Как уже было сказано в предыдущей главе, Горький видел задачи новой философии в объединении религии с социализмом. В связи с интересующим нас

53 См. также вышедшую в 1908 г. (предполагаемое время создания сказки «Цветок») книгу А. Константиновой «Мадонны Леонардо да Винчи» [Константинова].

вопросом об истории создания «сказок» лишь укажем на то, что в 1911 году, когда выходит эта сказка, Горький уже порывает с Богдановым и идеи богостроительства уже не пропагандирует так явно (хотя и не отказывается от них). Это может быть косвенным свидетельством того, что идея сказки «Цветок» могла зародиться у Горького еще в 1908 или в 1909 г.

Впервые слово «богостроительство» употребляется Горьким в повести «Исповедь» 1908 г., которая являлась по сути манифестом богостроительства. И в сказке «Цветок» обнаруживается много общего с этим текстом, но мы укажем в первую очередь на особую роль детей в «Исповеди», во многом похожую на ту, которая отведена им в «Цветке»:

Безобразна жизнь! Но — дайте детям время расти свободно, не превращайте их в рабочий скот, и — свободные, бодрые — они осветят всю жизнь внутри и вне вас прекрасным огнём юной дерзости духа своего, великой красотой непрерывного деяния! <...> Тепло и ласково дышит земля пьяными запахами смол и цветов. Звения, порхают птицы. Вьются дети, победители тишины лесной, и мне всё более ясно, что до этого дня не понимал я их силы, не видел красоты» [Горький 1950: 348].

Ритуальное жертвоприношение в сказке дублируется и религиозным обрядом с хлебом и вином: старик режет хлеб и льется вино в чашу, девочка бросает в чашу алые цветы, и старик, в качестве священника кланяется и произносит ритуальные слова «Дар ребенка — дар Бога ... <...> Будь красивой, как мать, и вдвое счастливая» и пьет вино. Действие описано детально и живописно. Движения медленные и торжественные, лишённые суеты, как в ритуале: «Сунул седые усы в стакан, прищурил глаза и медленными глотками, почмокивая, шевеля кривым носом, высосал темную влагу» (19). Фигуре старика занимает в рассказе особую роль: в нем ощущается не просто мудрость старости, но и мудрость народа. Он справедливый, добрый, не ругает мальчика, который случайно разливает вино, и девочку, которая бросила в чашу алые цветы. Хлеб, разрезанный с такой точностью, что все куски были одинаковыми, и вино, торжественно налитое в чашу, и цветок являются ингредиентами религиозного обряда. Ритуал завершается под неусыпным взором солнца, вездесущего и всеведущего. В сказке вино и солнце приобретают сильное символическое значение. «... тихо поёт

мудрую песню об источнике жизни и счастья — солнце» (17); «... всё это и радужные брызги моря, разбитого прыжками людей, — вздымается к солнцу, как веселая жертва ему» (17). Описание вина: «...падают на землю, кроваво сверкая, точно рубины, тяжёлые капли густого вина» (18); «старик внимательно льет в него (*в блюдо Л.П.*) красную живую струю, — четыре пары глаз любуются игрою вина на солнце, сухие губы людей жадно вздрагивают» (18).

Если старик воплощает образ священника, а женщина образ Богородицы, то роль поющей девочки в этом священнодействии не так просто определить. Однако, необходимо заметить связь между двумя детьми — девочкой и мальчиком, оба они имеют сходные с животными, точнее с птицами, черты (как и в предыдущих сказках, где это было указанием на «природную силу» и «правильность» персонажей). Мальчик «кричит звонко, точно птица» (18), а у девочки темная ручонка, «точно крыло воробья» (19). Первый несет вино, вторая бросает в него цветок. С помощью старика, который переливает вино-кровь из фляски в чашу, девочка и мальчик оба играют важнейшую роль в совершении обряда.

В третьей сказке очень разнообразная цветная палитра: небо синее, море «блестит, словно шелк, густо расшитый серебром» (17), волны зеленоватые. Серые одежды рабочих, красный колпак с кистью на голове старика, но рубиново-красный «кроваво сверкая, точно рубины» (18) цвет вина, бронзовый и черный юноша, смуглые тела купающихся людей. Белые стены дома, желтая чаша, бледно-голубой цвет платья женщины, золотой ее шарф, черные волосы и коричневый ботинки. Розовые лепестки цветов, как лодочки, плавают в вине. Эта живописность (не свойственная другим сказкам из анализируемого нами сборника), прямо связана с теми реминисценциями иконографического сюжета, о которых мы писали выше. Но также обильно представлены в сказке и обонятельные образы: запахи города после взрыва пушки «...стали ощутимее, острее пахнет оливковым маслом, чесноком, вином и нагретой пылью» (17). Более того, Горький описывает и осязательные ощущения — жара, теплые камни, освеженные в море тела рабочих. Читая сказку, читатель чувствует жар солнца в зените, испытывает жажду.

Так же, как и в предыдущих сказках, важны здесь и слуховые образы. Они завершают сказку, создавая образ симфонии звуков природы и городской жизни:

«Поет море, гудит город, ярко сверкает солнце, творя сказки». Однако в отличие от предыдущих сказок, здесь присутствует некая песня. Определить точно, что именно поет девочка, сложно, потому что автор записывает только несколько слогов: «О, ма, о, ма, о, миа ма-а...» (18). Моя что? Мама? Мадонна? Мария? Мы убеждены, что песня, упомянута дважды в сказке, является религиозной песней и скорее всего посвящена Богоматери. Она тесно связано с ритуалом вина, потому что вино льется в чашу и звучит так, как будто бы продолжает мелодию: «Течет вино в желтую чашу, **течет и звучит, точно продолжая ее песню**» (19). К сожалению, нам не удалось идентифицировать название песни, как из-за отсутствия мелодии, так и из-за того, что с момента написания сказки прошло слишком много времени. Мы обратились к Джакомо Адузо (Giacomo Aduso), органисту, профессору музыки Падуанского института “Stefanini” и специалисту по религиозной музыке. Он утверждает, что до Второго Ватиканского Собора (1962–65) католическое богослужение в Италии, помимо Григорианских песнопений, которые были жестко предустановлены для определенного времени и определенной службы, имело и свои песни, уходящие корнями в народные религиозные традиции. Особенно это было характерно для южных регионов Италии. Использование этих религиозных песен поощрялось церковью для большего привлечения населения, особенно для «внешних» служб: всякого рода процессий (например, крестного хода), престольных праздников (feste patronali), новенн (novene) и т. д. В силу разнообразия и малой канонизированности этих песен мы не можем строить предположения, что за песню поет девочка, и все же можно утверждать, что слияние церковной и народной песенных традиций, которое Горький наблюдал в Италии, не могло не привлечь его внимания, поскольку его живо интересовали вопросы народной адаптации религиозных ритуалов.

Финал сказки «Поет море, гудит город, ярко сверкает солнце, творя сказки» говорит о возможности достижения мировой гармонии, и о том, что первый шаг в эту сторону уже сделан. Очень важно, что это повторяющийся мотив и в «Забастовке», и в «Цветке», то есть можно говорить о некоторой «схеме», по которой Горький строит свои первые сказки.

Сказанное позволяет с уверенностью утверждать, что выбор сюжетов для первого сборника и его композиция далеко не случайны. Писатель придавал «Сказкам»

определенные социально-педагогическое значение и поэтому заботился о том, чтобы они стали как можно более понятными и известными. Первые две сказки имеют явный социальный компонент. Они дают прямую и ясную интерпретацию затронутых тем (социальная борьба, требования рабочих, плохие условия пролетариата). Замыкающая их третья сказка отличается от них, она более метафорична (мы назвали ее скорее притчей) и не дает прямых оценок, но показывает какое-то новое, религиозно-мистическое измерение жизни. Сказка «Цветок», выбранная в качестве замыкающего рассказа, придает композиции духовно-метафизическую интерпретацию. Рядом с ней даже остальные сказки приобретают более широкий и глубокий смысл, чем простое повествование о событиях, пусть даже с социальным подтекстом.

Подводя итог, можно сказать следующее: в этих сказках Горький не ограничивается простым изображением людей из народа и поучительных городских сценок. Сказки, опираясь на реальные впечатления, представляют их уже пропущенными через призму философских идей Горького (важную роль в которых, как мы пытались показать, продолжают играть идеи богостроительства). Поэтому большое место в сказках занимают сравнения людей с животными и птицами — они указывают на близость этих людей природе, инстинктам, а значит — согласно представлениям Горького — на их способность преодолеть узы «неправильной» социальной жизни и создать взамен нее правильную, «естественную». Особую роль в этом, как мы пытались показать, занимают образы детей — и как символ народного бессмертия, и как людей, наиболее чуждых устаревшим буржуазным традициям, а значит, наиболее близких к новому социалистическому обществу.

Необходимо также отметить лексические особенности этих текстов, актуализирующие из «сказочность». Приведем несколько примеров: «сверкает в воздухе **тонкая, как шпага**, струя фонтана» (9), «огромные пальмы <...> тихо качают **веерами темно-зеленых ветвей**, стволы их странно подобны неуклюжим **ногам чудовищных слонов**» (9). Во второй сказке тяжелое мраморное здание вокзала описано как доброе чудовище: «Вогнутым полукругом стоит, **раскинув свои крылья**, точно желая обнять людей» (13). В третьей сказке: «Солнце — в

зените, раскаленное синее небо ослепляет, как будто из каждой его точки на землю, на море **падает огненно-синий луч, глубоко вонзаясь в камень города и воду**. Море блестит, **словно шелк, густо расшитый серебром**» (17). По-сказочному описаны и некоторые персонажи. Так, в сказке о забастовке солдаты выглядят как заводные игрушки, а в сказке «Дети из Парма» прямо появляется Баба Яга — уродливая и грустная посредине веселой и шумной толпы. В сказке «Цветок» похоже, будто персонажи вышли из какой-то библейской картины. Сюда же, на наш взгляд, можно отнести и яркую сенсорику, лишенную полутонов: в этом по-сказочному экзотическом, далеком мире свет всегда очень яркий, интенсивный и даже ослепляющий, солнце не просто теплое, а горячее, звуки четкие и сильные, все гудит и шумит. Размеры либо громадные, либо невероятно маленькие, крошечные. Сама жизнь описывается как хаотичная, шумная, пестрая, красочная, более оживленная, чем на самом деле.

Нельзя не отметить, что во всех рассмотренных сказках особое внимание уделено музыке — будь то известные песни, такие как Гимн Гарибальди, народные, религиозные песни или просто фоновые звуки, шум, голоса, крики и звуки иностранного языка. Во всех трех сказках звучащий мир выполняет свою особую функцию (что мы пытались показать в анализах), но в итоге именно звуковая симфония завершает обряд новой религии, творящей новую реальность — звуки природы и города сливаются и возникает «сказка» — новая действительность, лишенная социальной несправедливости.

Заключение

В первых двух главах работы мы обратились к вопросу о том, почему в эмиграции Горький выбрал местом жительства именно Италию. Мы показали, что на то было множество причин. Климат Италии, высокая популярность Горького в стране, возможность жить без угроз со стороны итальянской и российской полиции, взаимная поддержка между Российской социал-демократической рабочей партией и влиятельной итальянской социалистической партией.

Однако даже после рассмотрения всех причин остается не до конца понятным, почему Горький остановился именно на Капри — неудобном в бытовом отношении месте. В работе мы обращаем внимание на то, что этот выбор имеет непосредственное отношение к построению Горьким своего образа. Мы приходим к выводу, что жизнь на острове позволила Горькому усилить биографическую параллель с Гарибальди. Эту параллель ему подсказывали итальянские журналисты, которые видели в Горьком не только писателя, но и борца за свободу, и прямо сравнивали его с Гарибальди, который много лет прожил на схожем острове с созвучным названием Капрера.

В третьей главе мы рассмотрели историю создания и публикации первых рассказов будущего цикла «Сказки об Италии» в разных журналах. В частности, мы проанализировали идею о том, что изначально писатель поделил рассказы на тематические группы, предлагаемые разным аудиториям, сформировавшимся вокруг разных по форме, содержанию и идеологии журналов и газетам. Мы исследовали вопрос о том, почему Горький назвал сборник рассказов «Сказки об Италии» вопреки тому, что форма повествования значительно отличается от сказочной. Мы пришли к выводу, что Горький называл рассказы сказками, потому что их мораль передается в манере, присущей сказкам. Рассказы из названного цикла преследуют просветительскую цель. В них социалистическая пропаганда сплетается с литературным жанром, выбранным писателем в качестве воодушевляющего примера победоносных действий.

В рассказах Горький смешивает реализм с символизмом и таким образом рисует сказочную Италию, где бастующие побеждают, солдаты не убивают, дети не умирают от голода, а смело смотрят в будущее. Сказочности добавляют

вкрапление идей из философии богостроительства, в которой народ – это Бог, а дети – это ключ к вечности.

Четвертая глава объясняет и развивает концепции богоискательства и богостроительства, обнажая их исторические, социальные и культурные корни. Для нашего анализа богостроительство является одним из наиболее важных предметов обсуждения, так как элементы этой философии является неотъемлемой частью сказок об Италии.

В пятой главе мы более подробно сосредоточились на первом издании «Сказок об Италии», выпущенном в 1911 году в Берлине в издательстве Ладыжникова. В этом издании опубликованы только три очерка, хотя, как мы продемонстрировали, к этому времени были готовы и другие рассказы. Один из вопросов, на которые мы попытались ответить, касается выбора сказок: почему Горький выбирает эти очерки? И почему он решил поставить их в таком порядке? По нашему мнению, Горький выбрал «Забастовка в Неаполе» и «Дети из Пармы» из-за большой роли социальной составляющей. Они сразу передают суть издания. А третья сказка «Цветок» дополняет композицию в другом ключе. Здесь разговор не только о социополитических аспектах, но и о религии и духовности. Таким образом Горький показывает, что социализм и богостроительство могут сосуществовать.

Данная работа дает представление о развитии творческих, политических и духовных взглядов Горького в первом десятилетии двадцатого века. Мы надеемся, что этот материал будет полезен и тем, кто в будущем будет изучать непосредственно «Сказки об Италии», и тем, кого интересует творчество писателя в указанный период.

Список использованной литературы

Источники

1. Амфитеатров: *Амфитеатров А. В.* Разговоры по душе. Москва, 1910.
2. Бакунин: *Бакунин М.* Письма к графине Салиас // Летописи марксизма. 1927. № 3.
3. Бердяев: *Бердяев Н.* Русская идея // YMCA PRESS. Париж, 1971.
4. Блок: *Блок А.* Горький о Мессине // Поэзия Драммы Проза Москва, 2001.
5. Буренин: *Буренин Н. Е.* Памятные годы. Воспоминания. Л., 1967.
6. Горький 1906: *Горький А. М. К. итальянцам* // Красное знамя. 1906. № 6, декабрь.
7. Горький 1907: *Горький А. М.* Как я первый раз услышал про Гарибальди // Биржевые ведомости, 1907, 8 февраль. № 9977.
8. Горький 1908: *Горький А. М.* Разрушение личности // Максим Горький: Pro et contra. Москва, 1997.
9. Горький 1912: *Горький А. М.* Некролог Д. Пасколи // Современник. 1912. № 10.
10. Горький 1950: *Горький А. М.* Исповедь // собр. соч. В 30 тт. Москва, 1950. Том 8.
11. Горький 1952: *Горький А. М.* Собр. соч. В 30 тт. Москва, 1952. Том 17.
12. Горький 1966: *Горький А. М.* Письма к Е. П. Пешковой 1906–1932. В 2-х тт. Т. 2 / Архив А. М. Горького. В 16 тт. Том 9. Москва, 1966.
13. Горький 1971: *Горький А. М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения. В 25 тт. Москва, 1971. Том 12.
14. Горький и русская журналистика: Горький и русская журналистика начала XX века: неизданная переписка / Литературное наследство. Том 95. Москва, 1988.
15. Горький 1997: *Горький А. М.* Полн. собр. соч. Письма. В 24 тт. Москва, 1997–....
16. Горький 2010: *Горький А. М.* Горький в зеркале эпохи. Неизданная переписка. Выпуск 10. Москва, 2010.
17. Горький, Мейер: *Горький А. М., Мейер В.* Землетрясение в Калабрии и Сицилии 15–28 декабря 1908 г. СПб.: «Знание», 1909.
18. Гофман: *Гофман Э.Т.А.* Щелкунчик и мышиный король. Самовар, 2005.
19. Луначарский 1964: *Луначарский А. В.* Горький на Капри // *Луначарский А. В.* Собр. соч. В 2 тт. Т. 2. Москва, 1964.

20. Луначарский 1997: *Луначарский А. В.* Двадцать третий сборник «Знания» // Максим Горький: Pro et contra. Москва, 1997.
21. Мережковский: *Мережковский Д. С.* Не святая Русь // Максим Горький: Pro et contra. Москва, 1997.
22. Чапыгин: *Чапыгин А. П.* // Земля Советская, № 10–11, Москва, 1930.
23. Abeniacar 1906: *Abeniacar C.* Gorki e Roberto Bracco // Il Giornale d'Italia,. 1906, 31 ottobre.
24. Abeniacar 1910: *Abeniacar C.* Gorkij e Bracco a Capri // La letteratura. 1910. № 12, dicembre.
25. Avanti: Avanti!, Roma, 1906, 29 ottobre
26. Bottazzi: *Bottazzi L. M.* Conversando col compagno Massimo Gorki // Avanti! 1906, 29 ottobre.
27. Deledda: *Deledda G.* // Secolo, 1910, 23 gennaio.
28. Gorki 1905: *Gorki M.* Al proletariato italiano // Avanti! 1905, 5 aprile.
29. Gorky: *Gorky M.* The city of Mammon (My impressions of America) // Appleton's magazine. 1906, T. 8 (June).
30. Il giornale d'Italia: Intervista con Massimo Gorki a Napoli // Il giornale d'Italia. 1906, 27 ottobre.
31. Meletti: *Meletti J.* I piccoli migranti da Parma a Gor'kij // La Repubblica. 2018. 9 dicembre.
32. Pro perseguitati russi: Pro perseguitati russi. Massimo Gorki. 1906, 28 novembre.
33. Sereni: *Sereni U.* Sciopero agrario del 1908. Grafiche Step. 1978.
34. Viator: *Viator* Dodici giorni con Massimo Gorki // Il giornale d'Italia. 1906, 29 ottobre.
35. Ventura: *Ventura T.* Una suggestiva conversazione tra Massimo Gorki e Achille Torelli// Il Giornale d'Italia. 1906, 4 novembre.

Исследования

36. Ариас: *Ариас. М.* Одиссея Максима Горького на «острове сирен»: «русский Капри» как социокультурная проблема // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto — Academic electronic Journal in Slavistic Studies. // <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/arias17.shtml> (25.05.2021).
37. Ариас-Вихиль: *Ариас-Вихиль М.* Планетарная утопия философии коллективизма: каприйский эксперимент // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. Москва, 2016.
38. Балухатый: *Балухатый С. Д.* Критика о М. Горьком. Библиография статей и книг 1893–1932 г. Москва., 1934.
39. Басинский: *Басинский П. В.* Горький. Москва, 2006.
40. Быков: *Быков Д. Л.* А был ли Горький? Москва, 2012.
41. Быковцева: *Быковцева Л. П.* Горький в Италии. Москва, 1975.
42. Дворецкий: *Дворецкий Л. И.* О болезни и смерти А. М. Горького // <https://www.tibl-journal.com/jour/article/view/1253/1255> (25.05.2021).
43. Константинова: *Константинова А.* Мадонны Леонардо да Винчи. Цюрих, 1908.
44. Минц: *Минц З. Г.* Tinglikkuse probleem Maksim Gorki loomingus, Keel ja kirjandus.No 3. 1968.
45. Муратова 1971: *Муратова К.Д.* М.Горький на Капри 1911-1913. Л., 1971.
46. Муратова 1954: *Муратова К.Д.* Горький в годы революционного подъема и первой мировой войны // История русской литературы: В 10 т. Т. X. Литература 1890–1917 годов. Москва, 1954.
47. Науменко-Порохина: *Науменко-Порохина А.В.* Образы-символы “Сказках об Италии” М. Горького. Максим Горький и художественная культура символизма. Азбуковник, 2017.
48. Петелин: *Петелин В.В.* Жизнь Шаляпина: Триумф. Москва, 2017.
49. Пименов: *Пименов В. Ю.* Исповедь М. Горького как манифест богостроительства // <http://www.newgod.ru/discours/ispoved-m-gorkogo-kak-manifest-bogostroitelstva> (25.05.2021).
50. Ревякина: *Ревякина И. А.* Русский Капри 1907–1914 // Россия и Италия: Русская эмиграция в Италии в XX веке. Москва, 2003.

51. Спиридонова 2016: *Спиридонова Л. А.* Горьковедение на современном этапе развития // *Studia Litterarum*. 2016. Т. 1. № 3–4.
52. Спиридонова 2017: *Спиридонова Л. А.* Почему “Сказки об Италии” названы сказками? Максим Горький и художественная культура символизма. Азбуковник, 2017.
53. Трофимов: *Трофимов И. В.* Итальянские мотивы в творчестве Михаила Осоргина // *Россия и Италия: Русская эмиграция в Италии в XX веке*. Москва, 2003.
54. Чони: *Чони П.* Горький-политик. Москва, 2018.
55. Чони, Ариас-Вихиль: *Чони П., Ариас-Вихиль М.* Воспоминания о Каприйской школе // *Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого*. № 1 (19). Новгород, 2019.
56. Benadusi, Bernardini, Bianco, Guazzo: *Benadusi L., Bernardini P. L., Bianco E., Guazzo P.* Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919. Cambridge Scholars Publishing, 2017
57. Carpi: *Carpi G.* Storia della letteratura russa dalla rivoluzione d'Ottobre ad oggi. Vol.2. Carrocci, 2016.
58. Cioni: *Cioni P.* Maksim Gor'kij e la scuola di Capri // *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto — Academic electronic Journal in Slavistic Studies // <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/cioni17.shtml> (25.05.2021).
59. Cioni: *Cioni P.* Un ateismo religioso. Il bolscevismo dalla Scuola di Capri allo Stalinismo. Carrocci, 2012.
60. Deotto: *Deotto P.* Изгнание и разочарование: отношение П. П. Муратова к Италии // «Россия и Италия» Русская эмиграция в Италии в XX веке. Москва. 2003.
61. Guerzoni: *Guerzoni G.* Garibaldi. Firenze, 1882.
62. Lo Gatto: *Lo Gatto E.* Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi. Roma, 1971.
63. Miccinesi: *Miccinesi M.* Maksim Gorkij: il vagabondo che diventò scrittore. Mursia, 1972.
64. Pasquinelli: *Pasquinelli A.* Образы Италии в публицистике М. А. Осоргина // «Россия и Италия» Русская эмиграция в Италии в XX веке. Москва. 2003.
65. Rossi: *Rossi L.* Giuseppe Garibaldi due secoli di interpretazioni. Gangemi, 2010.
66. Sangiuliano: *Sangiuliano G.* Scacco allo zar: 1908-1910: Lenin a Capri, genesi della rivoluzione. Milano, 2012.

67. Strada 1973: *Strada V.* Gogol, Cehov, Gorkij. Roma, 1973.
68. Strada 1994: *Strada V.* L'altra rivoluzione. Gorkij, Lunacarskij, Bogdanov. La Scuola di Capri e la «Costruzione di Dio». Capri, 1994.
69. Strada 1987: *Strada V.* У истоков «социалистического реализма» (Горьковская концепция истории русской литературы) // *Страда В.* Россия как судьба. Москва, 2013,
70. Tamborra: *Tamborra A.* Esuli russi in Italia. Dal 1905 al 1917. Riviera Ligure, Capri, Messina. Supersaggi. 2002.
71. Zito: *Zito E.* Era di pietra la sua bellezza. Capri mitografia di un luogo // 2016. <http://www.rivisteclub.it/riviste/index.php/etnoantropologia/article/view/231/365> (25.05.2021).

Благодарности

Прежде всего хочу выразить сердечную благодарность научному руководителю Марии Витальевне Боровиковой за внимательное руководство, энтузиазм, за полезную критику и прекрасные идеи, которыми она делилась со мной во время этой исследовательской работы.

Я очень благодарна Алессандре Деци за ее поддержку, а также всем моим друзьям и коллегам в Тартуском университете за доброжелательную и теплую атмосферу. Я очень благодарна Ларисе Григорьевне Иванищевой за советы, читку рукописи и помощь с детьми. И последнее, но не менее важное, я хочу поблагодарить моих любимых мать, отца, сестру и мужа за их поддержку на протяжении всего моего исследования с девизом “Comunque vada sara’ un successo!”

Summary

Alexei Maximovich Peshkov, better known as Maxim Gorky, was born in 1868. Until the collapse of the Soviet Union, Gorky was officially considered the greatest Russian proletarian writer of the twentieth century. He was proclaimed the founder of Socialist Realism; he significantly influenced many writers, and his works are worldwide bestsellers.

Soon after the publication of his first short stories, Gorky became a famous writer. Because he supported the Russian Social Democratic Party, he was often in trouble with the tsarist government. For six years (from 1906 to 1913), Maxim Gorky went to a political exile, lived in Italy on the small island of Capri. After his arrival, Capri became a southern “Russian colony” in which the writer and his colleagues and friends actively worked and even prepared the Bolshevik revolution. In fact, along with his fellow members of the Bolshevik Party, Anatolij Lunacharsky and Alexander Bogdanov, they opened a Bolshevik School on Capri to educate a new generation of social *inteligencija* with proletarian roots.

This period in Capri was incredibly prolific not only for Gorky’s literature but also for his philosophical and political growth.

Under the political point of view, Gorky and Lunacharsky developed a philosophy called the “God building” or Bogostroitelstvo, in which God does not exist, nor is the creator. Instead, the people are God itself because they are immortal and almighty. One of the key concepts in the Bogostroitelstvo philosophy is children. In Gorky’s tales, children are a symbol of the future for which their fathers are striving. The “herald of spring” or “the people of the future”, Gorky called them. Lenin refused this conception, and it seems that there was a break between the writer and the political leader. In our paper, we explain and develop the concepts of God-seeking and God-building, revealing their historical, social, and cultural roots. God-building is one of the most important subjects of discussion since the elements of this philosophy is an integral part of the “Tales of Italy”.

While living in Capri, Gorky wrote and published in different Russian magazines a collection of 27 small tales about Italy, lately called “Tales of Italy”.

In these tales, the social-political feelings of the writer are very strong. The social theme is like the glue that sticks together different situations and episodes from well-known legends to sketches on Italian everyday life.

In his stories, Gorky mixes realism with symbolism and thus paints a fabulous Italy, where the strikers win, the soldiers do not kill, the children do not die of hunger but boldly look into the future. The fabulousness is added by the inclusion of ideas from the philosophy of god-building, in which the people are God, and children are the key to eternity.

In our work, we focused more on the first edition of “Tales of Italy”, published in 1911 in Berlin by Ladyzhnikov's publishing house. Only three tales have been published in this edition, although, as we have shown, other stories were ready by this time. One of the questions we tried to answer concerns the choice of fairy tales: why does Gorky choose these tales? And why did he decide to put them in that order? In our opinion, Gorky chose “Strike in Naples” and “Children from Parma” because of their social significance. They immediately convey the essence of the publication. And the third fairy tale “Flower” complements the composition in a different way. Here we are talking not only about socio-political aspects but also about religions and spirituality. Thus, Gorky shows that socialism and god-building can coexist.

In conclusion, this work analyses the Tales of Italy in relation to the historical events, the political background, the conception of literature and Gorky's philosophy of Bogostroitelstvo.

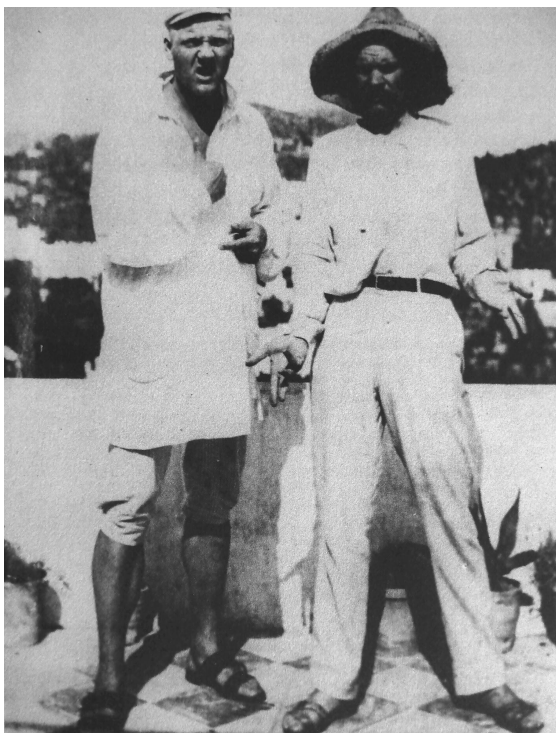
Приложения

Приложение № 1



Горький в Помпеях. Фотография Н. Е. Буренина, 1906–1907.

Приложение № 2



Горький и Шаляпин на Капри, апрель 1907 г.

Приложение № 3

Гимн Гарибальдийцев

Л. Меркантини

Si scopron le tombe, si levano i morti
i martiri nostri son tutti risorti!
Le spade nel pugno, gli allori alle chiome,
la fiamma ed il nome d'Italia nel cor:
corriamo, corriamo! Sù, giovani schiere,
sù al vento per tutto le nostre bandiere
Sù tutti col ferro, sù tutti col foco,
sù tutti col nome d'Italia nel cor.

Va' fuori d'Italia,
va' fuori ch'è l'ora!
Va' fuori d'Italia,
va' fuori o stranier!

Подстрочник

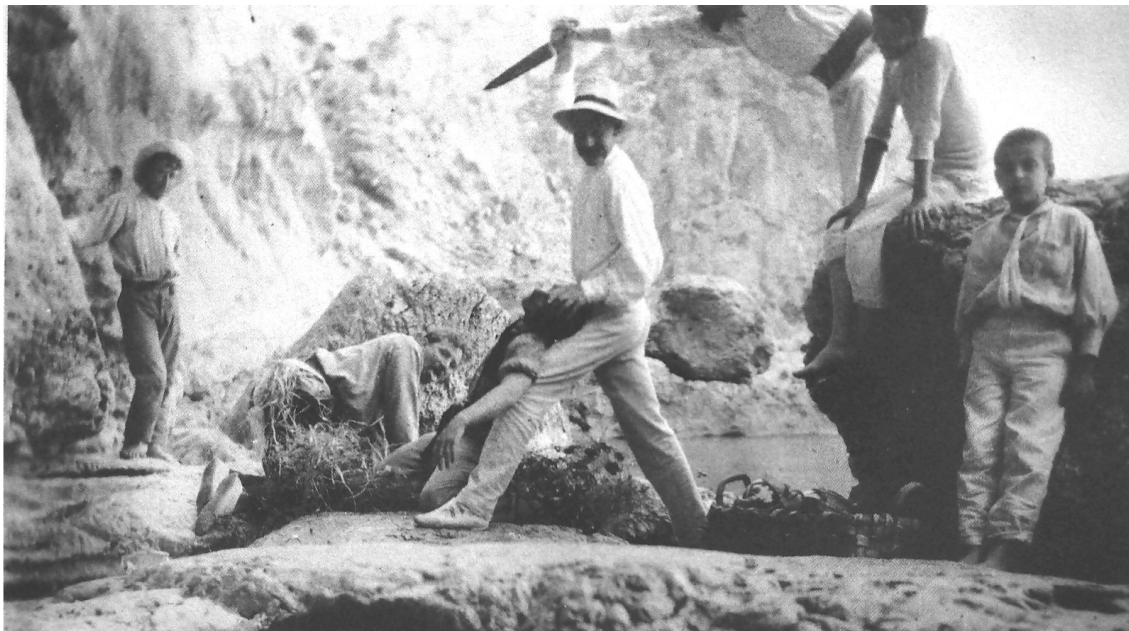
Раскрылись могилы и мертвые восстали
все наши мученики воскресли!
Мечи в кулаке, лавры в волосах,
пламя и имя Италии в сердце
бежим, бежим! Давайте, ряды молодые,
Наверх, к ветру все наши флаги,
Все мы встаем с железом и с огнем,
Все мы встаем с именем Италии в сердце.

Уходи из Италии,
уйди, тебе пора!
Уйди из Италии,
уйди, иностранец!

Перевод А. П. Колтоновского (1906)

Раскрылись могилы, и мертвые встали
Все **братья**, что в муках за родину пали:
С мечами в руках, в ореоле лавровом
И с огненным словом:
«Отчизна» — в сердцах.
Вперед! Развернитесь, ряды молодые!
Вперед! Загремите, доспехи стальные!
Вперед! Развевайся, победное знамя!
Италии пламя —
В сердцах и в очах!
Уйди, чужеземец!
Дни ига прошли!
Уйди, чужеземец,
Из нашей земли!

Приложение № 4



«Жертвоприношение Исаака». Фотография из серии Ю. Желябужского
«Сакральная история и ее персонажи», 1910 г. Горький представляет Авраама, З.
Пешков — Исаака.

Приложение № 5



«Мадонна с гвоздикой», Леонардо да Винчи (1478).



“Мадонна с гвоздиками”, Рафаэль (1506).

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Leonetta Pavanello,

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose – M. Gorki “Muinasjutud Itaaliast” esimene väljaanne (Berlin, 1911): poeetika ja poliitika, mille juhenda on Maria Borovikove, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada dititaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Leonetta Pavanello

25.05.2021